



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**MITO Y SOCIEDAD: UNA INTERPRETACIÓN DE
LA OBRA *PARSIFAL* DE R. WAGNER Y SU
IMPORTANCIA PARA LA ACTUALIDAD**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A:

ARZATE VERGARA FRANCISCO JAVIER

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. BLANCA SOLARES ALTAMIRANO



Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de
Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN400219.
Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM IN400219. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Quiero agradecer a mi familia, sobre todo a mi mamá (Celia), papá (Javier) y mi hermano (Manuel), quienes han formado parte importante de mi vida desde el día de mi nacimiento, que sin su apoyo moral y económico nada de esto habría sido posible, y a pesar de las dificultades a las que nos hemos enfrentado seguimos de pie. Gracias por siempre apoyarme, aunque en ocasiones no comprendieran del todo las cosas que hacía, quiero que sepan que de alguna u otra forma sabía que tenía su confianza puesta en mí.

A mi novia Itzel, que me acompañó durante gran parte del proceso de esta tesis, primero como amiga y luego como mi pareja. Sin la confianza que me dabas y el apoyo que recibía de ti, no sé si hubiese sido posible realizar este trabajo. Gracias por todo este tiempo juntos y a la dedicación por construir juntos esta relación.

A mi asesora Blanca, por toda la paciencia que me tuvo, más de la que creo haber merecido; por la ayuda que me dio, de todo tipo, que también fue más de la que algún asesor o asesora llega a dar por algún estudiante; y por todos los conocimientos que aprendí mientras fui su alumno y su asesorado. Gracias Blanca y espero que los frutos de lo que aprendí contigo sean forma de corresponder todo lo que hiciste por mí en este proceso.

A todo el equipo del Seminario de lo Imaginario en Cuernavaca, aprendí mucho en el tiempo que estuve colaborando con ustedes y gracias por hacerme sentir parte de ello, y a quien se encargó de la parte administrativa (Luz), gracias por el apoyo durante y después del proceso para recibir la beca que hizo posible financiar esta tesis.

A mis amistades, que durante la carrera compartieron conmigo, risas, pláticas, conocimientos, tristezas y alegrías, gracias por ser una de las razones por las que he podido concluir este trabajo. Hay veces que los ánimos individuales no son

suficientes, y es de gran ayuda saber que cuando llegaba a la facultad me iba a encontrar con alguno de ustedes para mejorar mi día. Y a mis amistades en general, gracias por formar parte importante de mi vida y a las personas con las que compartí amistad y ahora que nuestros caminos se encuentran separados, también les agradezco por el tiempo de amistad que tuvimos.

A mis maestros de la facultad, gracias por todos los conocimientos y consejos dados durante mis años en la facultad. A mis maestros de nivel básico, por dejar buenas bases para mi desarrollo académico. A mis maestros de música, gracias a la fascinación que nació a partir de tomar clase con ustedes es que me propuse a trabajar arte y sociología de la mano, espero algún día poder desarrollar estas dos disciplinas a tal punto que pueda realizar trabajos más especializados y que aporten algo a la discusión en torno a la relación arte/sociedad.

A mi sínodo, por los consejos dados para este trabajo e insistirme en el desarrollo de ideas fundamentales para la defensa de éste.

Quiero dar un agradecimiento muy especial a un amigo que ya no está en este plano terrenal, pero que gracias al apoyo que recibí de él en una etapa muy difícil de mi vida, pude salir adelante y ahora que ya no está han sido meses muy complicados. Quiero dedicar esta tesis a tu memoria y que donde quiera que estés goces de una paz infinita por todas las personas que ayudaste en vida. Este trabajo es una muestra de como me ayudaste a salir del hoyo en el que me encontraba, Q.E.D.P., Miguel.

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: VIDA Y OBRA DE RICHARD WAGNER	17
1.1 LA JUVENTUD DE RICHARD WAGNER (1813-1848)	20
1.2 LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS DE RICHARD WAGNER AL MITO Y A LA MÚSICA	23
1.3 CARGOS MUSICALES PROFESIONALES QUE DESEMPEÑÓ RICHARD WAGNER	27
1.4 RICHARD WAGNER EN “EL ALZAMIENTO DE MAYO” Y SUS AÑOS EN EL EXILIO (1848-1864)	29
1.5 RICHARD WAGNER Y LUDWIG II DE BAVIERA, EL RECONOCIMIENTO ANHELADO (1864-1883).....	32
1.6 <i>PARSIFAL Y BAYREUTH, LA CONSUMACIÓN DE LA OBRA DE RICHARD WAGNER</i>	35
CAPÍTULO II: INTRODUCCIÓN A <i>PARSIFAL</i> DE RICHARD WAGNER	39
2.1 SINOPSIS DEL <i>PARSIFAL</i> DE R. WAGNER.....	42
2.2 R. WAGNER Y F. NIETZSCHE: LA CRÍTICA A <i>PARSIFAL</i>	54
2.3 <i>PARSIFAL ¿UNA OBRA CRISTIANA?</i>	59
CAPÍTULO III: <i>PARSIFAL</i>, UN HÉROE MITOLÓGICO: INTRODUCCIÓN AL MITO DE “LA BÚSQUEDA DEL GRIAL”, VISTO A SU VEZ COMO LA BÚSQUEDA DE SÍ MISMO	63
3.1 EL GRIAL Y SUS REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS.....	65
3.2 <i>PARSIFAL</i> , EL SABIO POR COMPASIÓN: CONSIDERACIONES EN TORNO AL PERSONAJE PRINCIPAL DE LA OBRA DE R. WAGNER RESPECTO A LA TEORÍA DEL <i>MONOMITO</i> DE J. CAMPBELL	73
3.3 <i>PARSIFAL</i> EN LA MODERNIDAD: LOS VALORES DE UN HÉROE MITOLÓGICO Y SU CONTRASTE CON LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA.....	81
CONCLUSIÓN: WAGNER EN LA MODERNIDAD	100
REFERENCIAS	108
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	110
VIDEOS	111

Introducción

Sólo las personas dotadas de fuerza conocen al amor,
Sólo el amor entiende la belleza
y sólo la belleza da forma al arte.¹

Richard Wagner

Los seres humanos somos clasificados, según la taxonomía biológica, con el nombre científico de *Homo Sapiens Sapiens*, esto alude a que poseemos una capacidad de razonamiento que otras especies animales no tienen. Nuestra especie no sólo tiene como facultad primordial el raciocinio. Otros rasgos inherentes a la especie humana son: ser *Homo Parlante*, la capacidad de utilizar un lenguaje que expresa nuestro pensamiento; ser *Zoon-Politikon*, la capacidad para organizarnos en sociedad; *Homo Faber*, la habilidad de producir herramientas para ayudarnos en nuestras labores diarias y la dimensión del *Homo Religiosus o Symbolicus*, la cual concierne a la preocupación y cuestionamiento del sentido de la vida.²

Estas cinco dimensiones del ser humano son fundamentales para comprender la vida en sociedad, la última tiene una característica muy especial, como lo han mencionado desde el filósofo romano Cicerón hasta las investigaciones sobre la historia de la religión y de la antropología cultural de Mircea Eliade. Hablar del ser humano como un *Homo Religiosus o Symbolicus* posibilita una forma diferente de aproximarnos a la comprensión tanto de la especie humana como de la sociedad. Esta dimensión está relacionada con la necesidad de los seres humanos de dar sentido a nuestra existencia: ¿quién soy?, ¿cuál es mi destino?, ¿cuál es mi propósito en este mundo?, ¿qué es la vida y qué es la muerte?

¹ Richard Wagner, *Arte y revolución*, (Madrid: Casimiro Libros, 2013), 53.

², Blanca Solares, prefacio a *Homo Religiosus: sociología y antropología de las religiones* (México: UNAM; Itaca, 2018), 14.

De tal modo, los humanos somos seres vivos que nos preguntamos por el sentido de la vida. Por lo tanto, la dimensión *Homo Religiosus* o *Symbolicus* plantea una nueva pregunta: ¿cuáles son los medios o las herramientas que nos ofrece la sociedad, para encaminarnos a resolver este cuestionamiento? Uno de los primeros medios por los cuales la humanidad, desde sus orígenes más remotos, ha tratado de comprender el sentido de la vida es la religión.

El sociólogo Émile Durkheim (1858-1917) en su libro *Las formas elementales de la vida religiosa* (1912) plantea que:

*Una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir, separadas, interdictivas, creencias a todos aquellos que unen en una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que adhieren a ellas, El segundo elemento que entra de este modo en nuestra definición no es menos esencial que el primero; pues, mostrando que la idea de religión es inseparable de la idea de Iglesia, hace presentir que la religión debe ser cosa eminentemente colectiva”.*³

Esta definición contempla la religión como un fenómeno social, que tiene repercusión en la forma en la que nos organizamos como sociedad. Sin embargo, ese no es el único propósito de la religión, entendida desde su significado etimológico (*re-ligare*: unión con lo sagrado), la religión ha fungido a lo largo de la historia humana como una guía u orientadora en la búsqueda del sentido de la vida. Para ello, la humanidad recurre a las narraciones ejemplares que han emanado de las distintas prácticas religiosas: los mitos.

³ Émile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa* (México: Colofón, S.A., s.f.), 91.

Dice Mircea Eliade (1907–1986):

*El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, ab initio. [...] El mito es, pues, la historia de lo acontecido in illo tempore, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo. «Decir» un mito consiste en proclamar lo que acaeció ab origine. [...] El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una «creación».*⁴

Entendamos al mito, no como una narración ficticia o irreal. Las narraciones míticas eran parte fundamental de las sociedades antiguas, y en ciertas sociedades, lo siguen siendo hasta nuestros días. Mediante estas narraciones, los seres humanos pueden dotar sus vidas de un sentido que va más allá de lo racional, tanto sus prácticas cotidianas como los modos en que se desenvuelven tanto en sociedad como con la naturaleza y las demás criaturas vivas.

El cuestionamiento por el sentido de la vida no se ha esfumado, pero sí ha quedado de lado o, en ocasiones, es rechazado. Las explicaciones de corte científico e instrumental, que han propiciado otro modo de aproximarnos a nuestra realidad, han tomado mayor relevancia en las sociedades contemporáneas occidentales. En la historia del pensamiento, Mircea Eliade y Joseph Campbell (1904-1987), entre otros, hicieron parte fundamental de sus escritos e investigaciones a los mitos. Ambos autores destacan el papel del mito dentro de las sociedades antiguas y la importancia de conocerlos y reinterpretarlos.

Los mitos fueron transmitidos oralmente durante siglos. Conforme se fueron desarrollando las civilizaciones antiguas, los mitos se cultivaron y se transmitieron a través, principalmente, de las expresiones artísticas. El arte ha tenido una estrecha

⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo Profano* (España: Paidós Orientalia, 1998), 58.

relación con el mito, esto ha permitido la constante reinterpretación de las diversas narraciones míticas.⁵

En épocas pasadas, en las civilizaciones antiguas, arte, mito y religión no se podían entender por separado, sin embargo, en tiempos modernos estas tres expresiones han tomado caminos distintos. Por ejemplo, en la actualidad se puede apreciar los resultados de la producción y reproducción en masa de las obras de arte y de las expresiones artísticas (música, teatro, cine, danza), consecuencia de un proceso de varios años atrás en el que se ha desarrollado la mercantilización del arte.⁶

Las grandes industrias del arte buscan el modo de atraer más público para consumir las producciones que realizan, y la sociedad, sobre todo la occidental, se aproxima a ellas con el objetivo de buscar entretenimiento o por adquirir un producto (pintura, escultura, literatura) como si fuera una “decoración o adorno para el hogar”. A pesar de esto, puede observarse hoy día que la personas encuentran en estos productos artísticos algo más que entretenimiento, parece que oculto entre todo lo glamoroso, los efectos especiales y la propuesta estética que se maneje aún están presentes, en ciertas historias, resquicios de esos mitos a los que tiempo atrás las sociedades recurrían para dar sentido a su vida.

Wilhelm Richard Wagner (1813, Alemania – 1883, Ca' Vendramin Calergi, Italia), músico, escritor y compositor alemán, retomó en sus óperas a los mitos dándoles nueva vida. De su gran número de composiciones opté por trabajar su obra *Parsifal*⁷ (1882, Bayreuth, Alemania), ya que, a mi parecer *Parsifal* es una obra poseedora de un contenido mítico muy significativo, tanto para la sociedad en la época de Wagner como para la nuestra. El compositor alemán consideró a esta obra en particular distinta a cualquier otra cosa que se hubiese hecho antes, concebía a *Parsifal* algo más que una ópera, algunas de las características que posee esta obra

⁵ Para profundizar en el tema consulte: Kurt Hübner, prefacio a *La verdad del mito* (México: Siglo xxi, 1996)

⁶ Para enfatizar en el desarrollo de la propuesta de la reproducción en masa del arte, véase: Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003)

⁷ Desde este momento aclaro que cuando escriba *Parsifal en cursiva* me referiré a la obra de Wagner, y cuando escriba *Parsifal* sin cursiva haré referencia al personaje principal y héroe mitológico.

las desarrollé en capítulos posteriores en los que profundizo sobre las razones por las cuales es importante aproximarse a esta obra.

El objetivo general de este trabajo fue analizar a partir de herramientas teórico-metodológicas distintos elementos de la obra *Parsifal*, tales como: los símbolos, el libreto, los personajes, la historia de vida de su autor y el contexto histórico-social en el que fue concebida. Guie mi análisis partiendo desde los horizontes de la hermenéutica y antropología simbólica, las cuales a mi parecer tienen mucho que aportar a disciplinas como la sociología, recurriendo a autores como Gilbert Durand (1921-2012), Mircea Eliade, pero, sobre todo, a la propuesta teórica de Joseph Campbell para el análisis del mito, conocida como *el monomito*.

El desarrollo del *monomito* lo realicé en el capítulo 3, por ahora escribo de forma breve, a modo de introducción para el lector, de que trata esta propuesta teórica. La concepción del *monomito* parte de la idea de que, los héroes y heroínas en los mitos, que han tenido una influencia significativa en las distintas culturas alrededor del mundo y a lo largo de la historia de la humanidad, tienden a compartir una estructura en común en su aventura, lo que nos da a pensar que en el inconsciente colectivo existen ciertas “imágenes” que tendemos a reproducir de forma general como *Homo Symbolicus* que somos.

De tal modo, al comparar el camino del héroe de la obra *Parsifal*, con el de la estructura presentada en el *monomito*, deduje que este héroe tiene una carga simbólica significativa. Incluso que las acciones realizadas por parte de este héroe son un ejemplo que nos puede auxiliar en la reflexión sobre nuestra actitud como individuos, pero sobre todo como sociedad, en tiempos modernos.

Ya expuesto lo anterior, la hipótesis que planté para esta investigación fue: **La obra *Parsifal* de R. Wagner, a través de sus contenidos mitológicos, religiosos, escénicos, literarios y musicales, ofrece valores y criterios para afrontar la crisis del sentido de la vida en la modernidad.** Es así, que las preguntas que guiaron esta investigación fueron: ¿cuál es la importancia de la obra *Parsifal* de R. Wagner en la actualidad? ¿qué puede decir *Parsifal* a nuestra modernidad?

Partiendo del hecho de que ésta es una tesis de sociología, la pregunta obvia es: ¿qué tiene que ver el mito, en este caso específico *Parsifal* obra de R. Wagner, con la sociedad actual?

Como ya he mencionado, el mito ha formado parte importante en el desarrollo de nuestra especie, las narraciones mitológicas han acompañado a la humanidad durante casi toda su existencia en este mundo, han ofrecido una concepción de la vida y una guía para actuar en nuestro mundo. Cabe resaltar de nueva cuenta que los mitos han sido compartidos, no sólo de forma oral, sino también a través del arte.

El arte es un reflejo de la sociedad misma, estudiando las obras de arte podemos apreciar las ideas, anhelos, sueños y problemas que se presentan en la sociedad, y que, en ocasiones, no forman parte sustancial en los análisis de otros campos de investigación dentro de las disciplinas sociales. Si bien, el arte refleja el contexto (tiempo-espacio) de los artistas, y estos a su vez tiende a experimentar problemáticas y sucesos particulares, las obras de arte son testimonio de la existencia de preocupaciones y cuestionamientos profundos y significativos en la historia de la humanidad, que son compartidos entre los individuos sin importar la época, de tal modo puedo afirmar que el arte es “transhistórico”.

El lenguaje del arte es un lenguaje simbólico que, a su vez, es expresión de la dimensión del *Homo Symbolicus o Religiosus*. Tal vez uno de los problemas más frecuentes que tenemos al aproximarnos a las narraciones mitológicas ya sea a partir de la narración en sí o de una obra de arte que tome como punto de partida un mito, es la extrañeza que generan ciertos aspectos estéticos o históricos “que no se encuentran presentes en nuestra cotidianeidad”. Sin embargo, artistas como Wagner tomaron a los mitos y les dieron nueva vida, a partir de una “reactualización” que provocó que la gente de su época sintiera una mayor proximidad a esas narraciones. Esto quiere decir que los mitos tienen la posibilidad de ser reactualizados mediante las obras de arte que busquen conectarse con la época en la que son creadas y demuestra que los contenidos más profundos de las historias míticas no tienen como límite su contexto temporal.

Otra pregunta que puede plantearse como lector es ¿cuáles son las razones para trabajar *Parsifal* en esta investigación?

La obra de Wagner forma parte del movimiento artístico e intelectual denominado romanticismo. Para fines de esta investigación, consideré al romanticismo, no como un periodo temporal, sino como una “actitud frente a la vida”⁸. Siguiendo la propuesta de *La imaginación simbólica*⁹ de Gilbert Durant, Edgar Tafoya en su artículo “La simbólica del buen salvaje en el imaginario romántico de Rousseau. Una tensión entre lo natural y lo artificial”¹⁰ desglosó y trabajó las ideas que han tenido a lo largo de la historia distintos pensadores y estudiosos sobre el romanticismo, por ejemplo: Johann Gottfried Herder (1744-1803), Esteban Tollinchi, Roger Bartra, Menene Gras; de este desarrollo que hace Tafoya, las características que quiero resaltar en torno al romanticismo son¹¹:

- Una actitud frente a la vida que se expresa en una constante tensión entre lo primigenio como natural y lo construido como ordenación racional del mundo.
- Sentir nostalgia por el pasado tratando de buscar el sentido de la vida en un origen remoto y primitivo.
- El desencanto del estado actual de “la modernidad”, la cual está envuelta en la búsqueda de leyes morales, modelos de racionalidad o pautas de conducta.
- Una forma de imaginar el mundo mediante la aproximación simbólica en la que se resignifica el valor de la naturaleza frente al ser humano.

Parsifal adquiere relevancia frente a todas las obras de Wagner antes compuestas, ya que el compositor la clasificó en un género particular para ésta, llamado *Bühnenweihfestspiel*.¹² Las especificaciones que da el compositor para su puesta

⁸ Menene Gras Balaguer, *El romanticismo como espíritu de la modernidad* (Barcelona: Montesinos, 1983), 13-15.

⁹ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007)

¹⁰ Edgar Tafoya Ledesma, “La simbólica del buen salvaje en el imaginario romántico de Rousseau: Una tensión entre lo natural y lo artificial”, *Acta sociológica*, n°57 (enero-abril 2012): 81 -101.

¹¹ *Ibid.*, 87 -90.

¹² Las traducciones que comúnmente encontraremos son: Festival escénico sagrado o festival de consagración escénica.

en escena pueden asemejarse a las de un ritual religioso, que toma como punto de partida que el tiempo es cíclico, esto quiere decir que la obra sólo podrá realizarse en un lugar y tiempo específico, dejando fuera toda pretensión de reproducción en masa de esta obra, clara contraposición a la idea mercantilista y utilitarista del capitalismo respecto al arte.

Los símbolos que se manejan dentro de la obra son bastos y pueden dar pie a múltiples interpretaciones, incluso, durante el análisis que hago en el capítulo dos sobre la relación de Friedrich Nietzsche (1844-1900) y Wagner, podremos darnos cuenta de que los símbolos pertenecientes a la religión cristiana, también tiene resonancia en otras culturas y tradiciones religiosas. Cabe señalar que *Parsifal* es la última obra que compone R. Wagner antes de su muerte. Fue muy polémica en su época, incluso, personas cercanas y que habían expresado admiración por el compositor con anterioridad, no lo hicieron con *Parsifal*, uno de ellos fue Nietzsche, quien rechazó de forma explícita y severa la obra, este tema también lo señalé en la discusión del capítulo 2.

No pretendí dar respuesta a diversos cuestionamientos que se desprenden del interés por analizar la vida y obras de Wagner, que requerirían de años de estudio de la obra del compositor y de la reconstrucción de su contexto. Por ahora, no quise sino ceñirme al contenido de esta obra en particular y, en lo posible, dejar sentadas las bases que puedan abrirme a un estudio más basto de la obra del compositor.

Por todo lo mencionado anteriormente, retomar una obra como *Parsifal* y analizarla desde otro tipo de disciplinas como la hermenéutica, el análisis del mito y la antropología simbólica nos puede aportar herramientas y otro punto de partida en el estudio de la sociedad. Ésta no es la primera vez que se realiza un trabajo para pensar en la relación mito y sociedad, y espero que no sea la única ocasión en la que personalmente pueda desarrollar estas ideas. La multidisciplinariedad nos ayuda a hacer más fructíferas nuestras investigaciones, la sociología puede enriquecerse de estudios realizados desde disciplinas como: la historia del arte, el estudio de las religiones, la antropología, la psicología, entre otras ramas del saber. Podemos tratar de buscar con este tipo de trabajos mejores interpretaciones y

mayores niveles de entendimiento de los fenómenos sociales, especialmente del fenómeno artístico (sobre todo el musical) y religioso, tan descuidados en nuestros planes de estudio.

La forma en que la presente investigación está organizada es la siguiente:

En el primer capítulo revisé datos biográficos de Wagner, como las relaciones personales que tuvo a lo largo de su vida y su recorrido por Europa; también mencioné el contexto histórico en el que vivió: el movimiento artístico e intelectual predominante en su tiempo y el tipo de sociedad en el que se tuvo que desenvolver este artista. Así mismo, intenté exponer los acontecimientos que sucedieron en torno a la composición de *Parsifal*, desde que Wagner concibió la idea de componerlo (1857) hasta el estreno de la obra en Bayreuth (1882).

En el segundo capítulo, realicé una breve presentación de sus obras y el orden cronológico en el que se estrenaron. Me dediqué a introducir al lector de modo preciso, pero no apabullante, el argumento de la obra *Parsifal*. Resalté los aspectos, que, a mi parecer, ayudan a comprender la obra, intentando invitar al lector a la revisión de ésta si se tiene la oportunidad, y a que pueda familiarizarse con sus personajes y sus símbolos.

Al final de este capítulo expuse las opiniones que surgieron a partir del estreno de *Parsifal* en 1882 en Alemania. Me interesó sobre todo la postura de F. Nietzsche con respecto a obra, ya que fue uno de los pensadores alemanes más influyentes del siglo XIX y logró tener una estrecha relación con Wagner. Pero al final la ruptura entre estos dos personajes se vería marcada, entre otras cosas, por la creación de esta obra, como revisaremos más adelante.

En el tercer y último capítulo, tome como punto de partida el mito de *La búsqueda del Grial* para mencionar de forma breve las distintas representaciones que el símbolo del Grial ha tenido a lo largo de la historia humana. Después desarrollé la propuesta teórica del *monomito*, y realicé un análisis comparativo entre ésta y la obra *Parsifal* de Richard Wagner.

Al final traté de ahondar en la importancia que sigue teniendo esta obra en la sociedad moderna. Mencioné e intenté destacar los valores que se encuentran presentes en la obra, como dije antes, la compasión, la empatía, la piedad, la apertura al otro. Considero que estos valores se revelan como especialmente necesarios en nuestros días, en los que predomina el individualismo, la competencia o como dijera T.W. Adorno y Max Horkheimer, la racionalidad instrumental y la cultura de masas.¹³

Al terminar de leer este trabajo espero que el análisis nos permita reflexionar sobre los valores que nuestra sociedad pone en crisis, por ejemplo: la empatía y la apertura al otro. Dado que experimentar circunstancias como las que hemos vivido en los últimos años (la pandemia de la COVID-19), tener una actitud individualista y sin considerar a las demás personas puede provocar un daño mayor a nuestra vida en sociedad, y si no consideramos seriamente un cambio frente a estas actitudes egoístas, la esperanza de poder virar hacia otros horizontes será casi nula.

¹³ Para leer sobre el desarrollo de esta idea, véase: Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *La industria cultural: El iluminismo como mistificación de masas en Dialéctica del iluminismo* (Argentina: Sudamericana, 1987)

Capítulo I: Vida y obra de Richard Wagner

El don *natural* de la poesía es la capacidad de condensar
los fenómenos manifestados desde fuera
a los sentidos en una imagen interior de ellos;
el *artístico*, la de volver a
comunicar hacia afuera esta imagen.¹⁴

Richard Wagner

Hablar de la vida de Richard Wagner es complicado. Mencionar cada uno de los sucesos de su historia puede ser una labor que tomaría años, si no es que toda una vida, para relatar con la mayor fidelidad posible el modo en que aconteció su existencia.

Esa no fue la finalidad de este capítulo. Gracias a los aportes que varios historiadores, biógrafos y escritores nos han brindado sobre la vida de R. Wagner, intenté hacer un trabajo encaminado a comprender la vida del compositor y la importancia que tuvo y sigue teniendo en el arte musical.

Lo delicado con Richard Wagner, como dice Stewart Spencer en su libro *El mundo de Richard Wagner*¹⁵ es que, a lo largo de la historia, se ha tratado de satanizar al compositor, por sus opiniones y controversiales escritos. Por ejemplo: un mal uso de su obra y la reinterpretación de sus ideas y escritos antisemitas fueron parte fundamental de la propaganda en el Tercer Reich.¹⁶

En el libro *Richard Wagner, su vida, su obra y su siglo*¹⁷, Ángel Fernando Mayo, encargado de escribir la introducción, explica que los materiales que se usaron para analizar la vida de R. Wagner fueron diversos. Dependiendo de la época en la que se hacían los estudios, el enfoque que se le daba a la obra del compositor y a sus

¹⁴ Richard Wagner, *Ópera y drama*, trad. de Ángel Fernando Mayo (Madrid: Akal, 2013), 136.

¹⁵ Stewart Spencer, *El mundo de Wagner*, 2ª ed. (Argentina: Adriana Hidalgo, 2001), 10.

¹⁶ Para un mejor entendimiento del cómo se utilizó la obra de Richard Wagner en el Régimen Nazi, véase: Tania Sánchez Islas, "Richard Wagner y el nazismo, apuntes para su comprensión" (tesis de licenciatura, FCPYS-UNAM, 2018)

¹⁷ Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo* (Madrid: Alianza, 2001)

escritos podía tener cambios importantes y construir imágenes y perfiles variados del músico y dramaturgo alemán. Algunos ejemplos son los siguientes: ¹⁸

Durante el primer periodo de compendio biográfico de la vida de Wagner que inicia a partir de su muerte, los primeros materiales que se utilizan son: la autobiografía de R. Wagner titulado *Mi vida*¹⁹ y los archivos epistolares del compositor. Otros materiales fueron las críticas que hizo Friedrich Nietzsche hacia Wagner, ejemplo de estos es *Nietzsche contra Wagner* (1889)²⁰.

Durante el periodo entre guerras, un trabajo más desarrollado sobre la biografía de R. Wagner empezó a realizarse en Alemania. Theodor Adorno en *Ensayos sobre Wagner (1937-1838)*, realizó un análisis de la obra wagneriana, mostrando el papel del judío dentro de ésta; a partir de esto, y aunado al uso de sus obras como propaganda para el Tercer Reich, a R. Wagner se le empieza a construir una imagen de “monstruo antisemita”.

La reapertura del Festival de Bayreuth²¹ en 1951 permitió dar un giro de 180° a la concepción que se tenía de Wagner. Luego del periodo que se vivió durante la Segunda Guerra Mundial, los nietos de Wagner, Wolfgang y Wieland fueron los encargados del nuevo proyecto de reinterpretación de la visión del compositor. La postura de T. Adorno siguió permeando el contexto alemán, sin embargo, había una mayor apertura a la polarización de opiniones respecto a Wagner.

En nuestra época, sigue estando polarizada la opinión respecto a R. Wagner. Gracias a la reactualización de su obra con la puesta en escena de *El Anillo del Nibelungo* en 1976 a cargo de Pierre Boulez y Patrice Chéreau, fue posible dar apertura a los análisis de Richard Wagner como músico, poeta y dramaturgo, que serán la contraparte de los trabajos ingleses y estadounidense que continuaron

¹⁸ Ángel. F. Mayo, Algunas consideraciones útiles sobre la literatura y biografía wagneriana en: Gregor-Dellin, *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*, 9-17.

¹⁹ Richard Wagner, *Mi vida*, ed. Martin Gregor-Dellin, trad. por Ángel F. Mayo (Madrid: Turner Música, 1963)

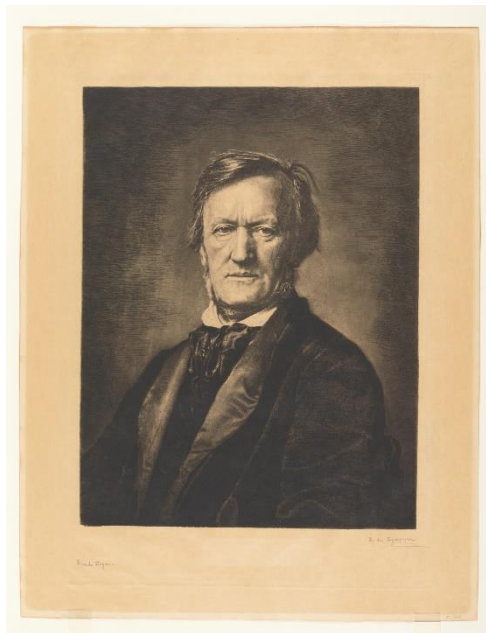
²⁰ Friedrich Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (España: Siruela, 2012)

²¹ El festival de Bayreuth es un evento que se realiza anualmente en el teatro de Bayreuth en Alemania que mando a construir Wagner con el apoyo económico de Ludwig II de Baviera. En este se presentan las obras compuestas por Wagner. El festival fue cancelado desde 1944 por la derrota de Alemania en la SGM hasta 1951 en el que vuelve a celebrarse.

analizando la postura antisemita del compositor, incluso más de lo que logró T. Adorno.

Algunos de los materiales que consulté para mi trabajo fueron: la ya mencionada autobiografía *Mi vida* escrita por R. Wagner, así como los trabajos ya citados de Martín Gregor-Dellin y Stewart Spencer. Varios escritos, cartas y textos en torno a Richard Wagner me permitieron ir puntualizando los acontecimientos más relevantes para esta investigación.

A través de este capítulo, procuré dar a conocer la importancia que tuvo el contexto histórico y la influencia cultural de la época en la vida del artista; intenté demostrar la relación que existe entre la vida y la obra del compositor.



Rogelio de Egusquiza y Barrena²², Richard Wagner, 1881, aguafuerte, aguatinta sobre papel, 550 x 385 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/richard-wagner/fde3b95c-90b5-4c43-9ff9-19d5869f11e7>

²² Rogelio de Egusquiza y Barrena (Santander, 1845 - Madrid, 1915) fue un pintor español que se vio influenciado por la obra y el pensamiento de Richard Wagner, tanto que realizó varias pinturas en las que representó a personajes de la obra *Parsifal*, así como retratos del mismo Wagner y de Ludwig II de Baviera.

1.1 La juventud de Richard Wagner (1813-1848)

Wilhelm Richard Wagner, nació el 22 de mayo de 1813 en Leipzig, una pequeña provincia judía del reino de Sajonia. En aquel entonces, ocupada por las tropas francesas de Napoleón. Su madre Johanna Rosine (1774-1848) y su padre Carl Friedrich Wagner (1770-1813), formaron una familia de 9 hijos²³. Trágicamente, Carl F. Wagner murió 4 meses después del nacimiento de Richard, a causa de una tifoidea.

Carl Friedrich Wagner trabajaba como policía, y por aquellos años la situación en las calles estaba marcada por la tensión social y política que provocaba un ambiente de guerra y de revueltas. Carl F. Wagner tenía que arrestar y llevar a los heridos de las revueltas a los hospitales que estaban repletos de personas en mal estado; es muy probable que por esta actividad se haya contagiado de tifoidea.

A pesar de la notable falta de su padre, a Richard Wagner y a su familia no les faltaría el sustento. Para fortuna de la familia, Carl F. Wagner era un aficionado del teatro y la poesía, y formó una amistad muy fuerte con Ludwig Geyer (1779-1821), quien fue un actor y pintor que el padre de Richard Wagner frecuentaba y admiraba. En los años venideros, Ludwig Geyer ayudó al sustento de la familia Wagner y desposó a la viuda de Carl F. Wagner.

A pesar de los rumores que destacaban un amorío existente entre Johanna Rosine y Ludwig Geyer tiempo antes de la muerte de Carl F. Wagner, a R. Wagner parecía no importarle esta situación. En su autobiografía *Mi vida*, él expresa una gran admiración y cariño por el actor y pintor, incluso menciona que L. Geyer siempre se preocupó por la educación del joven y buscó, durante el tiempo que estuvo con vida, brindarle las mejores oportunidades que tenía a su alcance.

La vida de R. Wagner estuvo marcada por migraciones frecuentes de su lugar de residencia desde la muerte de su padre biológico; se mudó de Leipzig a Dresde,

²³ Dos de los cuales murieron a temprana edad.

luego a los 6 años fue a Possendorf, donde su padrastro lo envió para recibir clases particulares de un pastor de nombre Wetzel.

A Richard Wagner en ningún momento parecía preocuparle el hecho de estar separado recurrentemente del seno materno, claro que también él declaró que su mamá nunca fue afectuosa: “apenas puedo recordar si alguna vez me acarició [...] en realidad, en nuestra familia nunca hubo manifestaciones de ternura ni afecto [...]”²⁴. Sin embargo, Wagner en ningún momento puso en duda su cariño.

Como ya dijimos, L. Geyer era actor y pintor. Los retratos que le eran encargados, principalmente por parte de familias nobles, ayudaban a mantener a su nueva familia. Llegó a pintar retratos de Johanna Rosine y Carl F. Wagner.



Ludwig Geyer, Retrato de Johanna Rosine, 1813., obtenido de Thomas Tapper, Wagner. The Story of the Boy Who Wrote Little Plays, 1918, consultado 06 de agosto del 2020, http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Madre_de_Richard_Wagner.jpg

²⁴ Richard Wagner en Ronald Taylor, *Richard Wagner. Su vida, arte y pensamiento*, ed. Javier Varga (Argentina, 1987), 22.

L. Geyer, a pesar de haber tenido un cargo en el Teatro Real en Dresde, para Wagner, la pintura fue lo que más influenció en un principio; el mismo compositor en su autobiografía relató que había un interés por tratar de imitar el talento pintoresco de su padrastro, sin embargo, nunca tuvo éxito, y con los años se daría cuenta que su afinidad artística estaría enfocada en otras artes.

Luego de un año en casa del pastor Wetzel, R. Wagner recibe una carta en la que le informan que su padrastro está moribundo por un hidrotórax agudo, inmediatamente se traslada a la casa de su familia para ver por última vez al moribundo Ludwig Geyer. Éste fue un momento crítico en la vida de la familia Wagner.

Sobre información que se tiene respecto a las habilidades musicales de Richard Wagner, el primer registro de su despertar musical quedaría grabado junto al fallecimiento de su padrastro. Poco antes de que L. Geyer muriera, Wagner tocó un pasaje musical en el piano de la casa²⁵. Es ahí que, casi como un augurio por parte de su padrastro, L. Geyer le cuestionó a Johanna Rosine: “¿Tendrá algún talento para la música?”.²⁶ Al día siguiente de la muerte de L. Geyer, la madre de R. Wagner les comenta las últimas palabras que dijo L. Geyer, mensajes distintos para cada uno de sus hijastros e hijastras. A Richard Wagner, su madre le dijo: “De ti ha querido hacer algo”²⁷, como si fuera un mensaje del más allá de ese actor/ pintor que lo acompañó como figura paterna durante la infancia, y profetizaba un horizonte exitoso para el músico alemán.

La niñez de Richard Wagner fue complicada, la pérdida de dos figuras paternas, aunado a la falta de demostraciones de afecto por parte de su madre, pudieron hacer que la concepción de amor y afecto fuera algo complejo para él, incluso se podría encontrar algún indicativo de cómo esto repercutió en las figuras paternas o maternas de sus obras.

²⁵ Cabe señalar que las primeras clases de piano formales que recibió Richard Wagner fue a la edad de 12 años, mientras que este acontecimiento ocurrió antes de que él cumpliera 10 años.

²⁶ Wagner, Mi vida, 15.

²⁷ *Ibid.*, 16.

1.2 Los primeros acercamientos de Richard Wagner al mito y a la música

Desde muy temprana edad, Wagner tuvo una fascinación por la antigua Grecia, sobre todo por su mitología; la manera en la que nació ese interés no fue por leer los grandes clásicos ni por escuchar de ellos en clase, surgió de las noticias del periódico sobre Grecia que se leían en casa del pastor Wetzels, los acontecimientos que sucedían en aquel entonces inspiraron al compositor:

Me produjo gran impresión la lectura en alta voz de una biografía de Mozart, y, como contraste, las noticias de periódicos y almanaques sobre los acontecimientos de la Guerra de Independencia griega ejercieron sobre mí una influencia excitante. Mi amor por Grecia, que más adelante, se convirtió en entusiasmo por la mitología y la historia de la antigua Hólade, nació así, del vibrante y doliente interés por acontecimientos de la inmediata actualidad.²⁸

Luego del deceso de L. Geyer, el hermano menor de Geyer se hizo cargo de R. Wagner, quien cambió de nuevo su residencia, a la provincia de Eisleben, donde continuó su educación privada, es ahí donde el compositor se reencontró con su hermano Julius Wagner, quien ha aprendido la profesión de orfebre. El pastor Wetzels ya no se haría cargo de él, R. Wagner, sin embargo, le tomó mucho cariño y años más tarde regresaría a Possendorf para su funeral.

En Eisleben, R. Wagner presenció un desfile en el que un grupo de músicos interpretó un fragmento de la ópera *Der Freischütz (El cazador furtivo)*²⁹,

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Der Freischütz (El cazador furtivo)* ópera en 3 actos, compuesta por Carl Maria von Weber y estrenada el 18 de junio de 1821, es considerada la primera ópera romántica importante. Está basada en el folclore alemán y contiene una combinación de elementos legendarios y sobrenaturales.

composición de Carl Maria von Weber³⁰. En el tiempo en el que R. Wagner vivió en Dresde, la familia solía frecuentar a Weber, incluso, gracias a él, R. Wagner prefirió el estilo de ópera alemán al estilo de ópera italiana, algo que marcaría su manera de componer en los años siguientes.

Luego, cuando el hermano de L. Geyer contrajo matrimonio, R. Wagner se vio en la necesidad de mudarse a la casa de sus tíos Adolf y Friederike Wagner, ambos hermanos de su padre Carl F. Wagner. Esto no duraría mucho tiempo ya que a la edad de 8 años regresó a vivir con su madre, ya que la situación económica era más favorable para su familia.

R. Wagner no fue el primer músico de la familia ni tampoco el primero en tener éxito en sus proyectos artísticos. Sus hermanos Albert, Rosalie, Luise y Klara se volvieron actor, actrices y cantantes profesionales, casi todos tuvieron contratos en los teatros de Breslav y Dresde. Siendo Klara y Rosalie las más destacadas en la música:

*En mi familia, la música era cultivada por dos de mis hermanas: Rosalie, la mayor, tocaba el piano, pero sin pasar a mayores; por el contrario, estaba mejor dotada Klara, la cual, además de un gran sentimiento musical y de un bello y cálido sonido pianístico, poseía una voz extraordinariamente espiritual [...]*³¹

En 1826 la familia decidió mudarse a Praga, ya que Rosalie había conseguido ahí un contrato. Sin embargo, R. Wagner se rehusó a irse y una vez más se separa de su familia para quedarse a vivir con los Böhme, amigos a los cuales había conocido

³⁰ Carl Maria von Weber (1786-1826) fue un compositor, pianista y director alemán. Reconocido por óperas como: *El cazador Furtivo* (1821), *Euryantha* (1823) y *Oberón* (1826), fue director de la ópera de Praga y de la ópera de Dresde. Falleció en Londres el 5 de junio de 1826.

La obra de Carl Maria von Weber y el mismo compositor, se volvieron una de las mayores inspiraciones para R. Wagner en sus primeros años de formación musical; durante la niñez de R. Wagner, C. M. von Weber tuvo acercamientos con la familia Wagner y por ello el compositor pudo conocerlo un poco mejor y no sólo como un ídolo.

³¹ Wagner, *Mi vida*, 35.

en el instituto en el que estudió el nivel básico, el Instituto de Enseñanza Kreuzschuele.

En 1828, a la edad de 15 años, R. Wagner se planteó la idea de tener estudios profesionales en música, ello fue resultado de 3 factores:

1. Había continuado su educación en la Escuela Nikolaischuele en Leipzig, la escuela había decidido retrasarlo un año y a partir de eso R. Wagner opta por tomar una actitud rebelde frente al claustro de profesores.
2. Por esta actitud rebelde, R. Wagner utiliza su tiempo en clase para llevar a cabo su primera empresa dramática: *Leobaldo y Adelnida*³², un drama inspirado en su afinidad a la mitología griega.
3. Al momento de escribir ese drama, se acordó de su compositor favorito, C. M. von Weber, y se dio cuenta que, si quería dotar de música a su obra teatral, él mismo debía ser el encargado de componerla:

*...Sabía lo que no podía saber nadie, esto es, que mi obra sólo podría ser correctamente juzgada cuando fuera provista con la música que yo había decidido escribir para ella y que, por lo tanto, proyectaba llevar a cabo en breve.*³³

R. Wagner nunca fue afín a la educación institucional tradicional, incluso abandonó los estudios durante casi un año hasta que, por preocupación de su familia, aceptó regresar, no sin antes llegar a un acuerdo: dejarían que él estudiara música. La primera propuesta fue enviarlo a Weimar para que estudiara ejecución de piano con el músico Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Sin embargo, R. Wagner tenía el precepto de que “tocar música” no era lo mismo que “hacer música”, por ende, optó por tomar clases de armonía con un músico de nombre Müller.

R. Wagner supo que no podría graduarse de la escuela Nikolaischuele, ya que se había hecho de mala fama. Decidió cambiarse a Thomasschuele, pero con el tiempo

³² Nunca llega a terminar con éxito este drama.

³³ Wagner, *Mi vida*, 35.

sólo se dio cuenta de que la vida escolar lo hacía infeliz y sufría mucho. Para 1829, una de sus más grandes revelaciones en cuanto a su futuro musical tuvo lugar al asistir a una presentación de la ópera *Fidelio*³⁴ de L. van Beethoven (1770-1827), pero la representación no fue lo que cautivó a R. Wagner, sino la cantante Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860):

*Cuando miro atrás a lo largo de toda mi vida, apenas encuentro un acontecimiento que pueda ponerse a su lado en lo que respecta a su influencia en mí. [...] Después de la representación corrí a casa de un conocido mío, para escribir allí una breve carta en la que declaraba rotundamente a la gran artista, que a partir de hoy mi vida había recibido un significado, y que si, ella oyera pronunciar alguna vez con elogio mi nombre en el mundo del arte se acordara de que en esta velada ella había hecho de mí lo que ahora juraba querer llegar a ser.*³⁵

La inspiración que le había otorgado la cantante³⁶, hace que R. Wagner ingrese a la Universidad de Música en Leipzig en 1831. Las figuras musicales fueron una constante en los años de formación de Richard Wagner, esto quiere decir que no era ajeno al arte y que, hasta cierto punto, el que desarrollase su sensibilidad e interés por el arte (sobre todo la música), fue gracias a la constante exposición de la música por parte de su familia y su círculo social cercano.

³⁴ *Fidelio oder die eheliche Liebe, Op. 72 (Fidelio o el amor conyugal)* es una ópera en 2 actos compuesta por Ludwig van Beethoven, estrenada el 20 de noviembre de 1805.

³⁵ Wagner, *Mi vida*, 44.

³⁶ John Deathridge, musicólogo británico, argumenta que este suceso nunca tuvo lugar. Comparando archivos, las notas del mismo Wagner y sin documentos en los que se respalda la existencia de esa presentación, parece ser que R. Wagner pudo haber inventado este acontecimiento.

1.3 Cargos musicales profesionales que desempeñó Richard Wagner

En la vida de R. Wagner, las deudas y los amoríos, fueron dos constantes a lo largo de su trayectoria artística. Dificultades como, poder pagar a prestamistas y a sus benefactores, hizo casi imposible que el compositor permaneciera en un lugar durante mucho tiempo; muy a pesar de que durante sus años de vida recorrió casi toda Europa, las razones que lo llevaron a realizar estas travesías estaban relacionadas con los préstamos que recibía y luego escapar de sus prestamistas, más que por su gusto.

R. Wagner al terminar sus estudios en Leipzig, a la edad de 20 años, decidió pasar una temporada con su hermano mayor Albert Wagner, quien ya era un actor, cantante y director de escena en Wurzburg. Unos meses después, R. Wagner aceptó el puesto de director musical del Teatro Municipal de Magdeburgo.

En el año de 1836, R. Wagner contrajo matrimonio con la actriz Christine Wilhelmine Planner (1809-1866), generalmente recordada en los trabajos biográficos y escritos sobre Wagner como “Minna”. El matrimonio siempre tuvo problemas, ya fuera por los trabajos mal pagados del compositor, o por los constantes abandonos de Minna del lecho marital. Desde el momento que contrajo matrimonio, la travesía de R. Wagner para escapar de sus acreedores y encontrar un lugar de trabajo que le permitiera llevar a cabo la creación y realización de sus obras fue algo mucho más complicado.

Después de su matrimonio, el primer lugar de residencia de Richard y Minna Wagner fue Königsberg, en aquel entonces capital de Prusia. En el año 1837, R. Wagner aceptó un trabajo en un teatro municipal que no tardaría mucho en cerrar sus puertas por falta de recursos. Luego, se trasladaron a Riga, capital actual de Letonia, para vivir ahí durante 3 años. Más tarde, debido a sus deudas, se fugaron para probar suerte en tierras francesas.

Antes de su aventura en París, pasaron una breve temporada en tierras inglesas. Las experiencias que se han recopilado sobre la estancia de R. Wagner en París dan mucho de qué hablar, ya que sus obras no fueron bien recibidas en un principio como él hubiese deseado.

Las expectativas de R. Wagner fueron muy altas respecto a la aceptación del público parisino hacia sus obras. En primer lugar, su llegada no fue anunciada como un evento “extraordinario” en el círculo artístico de la capital; empezar a buscar lugares dónde presentar sus obras fue un proceso complicado y agotador para el compositor alemán y para su aún entonces pareja, Minna.

Las deudas, al contrario de lo que R. Wagner esperaba, sólo fueron en aumento, pasando días de hambruna y empeñando las joyas de su esposa. Cuando por fin pudo presentar sus obras al público francés, no fueron recibidas con entusiasmo. Por un lado, la esfera artística ya tenía arraigado un cierto perfil para lo que debía ser un artista, y R. Wagner no poseía esos rasgos, y el público parisino se lo hizo notar.

Luego de su “fracaso”, R. Wagner decidió permanecer en París, se dedicó a escribir sobre su experiencia como músico alemán en tierras extranjeras, todo esto queda plasmado en un artículo con el nombre de *Ein deutscher musiker in Paris (Un músico alemán en París) (1840-1841)*³⁷.

En el año de 1843, por recomendación de la viuda de Carl Maria Von Weber y de Minna, aceptó el puesto de maestro de capilla en Dresde, concluyendo así una travesía de casi 6 años por Europa en la que pasó momentos complicados, pero que sirvieron para darle forma a muchas de sus óperas que fueron escritas durante ese tiempo, ejemplo de éstas son: *Rienzi* (1842), *Der Fliegende Holländer*³⁸ (1843) y *Tanhäuser* (1845).

³⁷. Richard Wagner, *Un músico alemán en París*, trad. Ángel Fernando Mayo, (Valencia: Hrsg. und Übers., 2001)

³⁸ También se le conoce por los títulos de *El holandés errante* o *El buque fantasma*.

1.4 Richard Wagner en “El Alzamiento de mayo” y sus años en el exilio (1848-1864)

Hay dos puntos importantes dentro del pasado revolucionario de R. Wagner que caben resaltar:

En primer lugar, su afinidad con actitudes revolucionarias da inicio junto a su vida universitaria en 1831. En aquel momento hubo un movimiento llamado “Joven Alemania”, un grupo de escritores jóvenes que tenían como finalidad escribir sobre la efervescencia revolucionaria que había surgido en Europa a principios de 1830, movimientos como los que se llevaron a cabo en Francia con “La revolución de Junio” o la llegada de los ideales de unificación de las provincias que hoy en día conocemos como Alemania, llevaron a cuestionarse a los jóvenes cuál era ahora el papel de los pueblos germánicos en el movimiento. No era de extrañar que fuera casi imposible subsumir a las juventudes ávidas de sentido crítico y anhelo de cambio en los reinos y monarquías de aquel entonces.

Ese sería el antecedente de R. Wagner como revolucionario en su vida estudiantil. Nunca fue cabeza del movimiento, e incluso no se le liga directamente al mismo, pero por las fechas y la gran prisa por entrar a realizar sus estudios universitarios, la que narra en su autobiografía, es claro que no le era ajeno lo que ocurría en la esfera intelectual universitaria.

El segundo suceso fue la causa de su destierro, o una suerte de fuga, que el compositor alemán tiene que realizar por la persecución dictada hacia su persona por las esferas del poder político durante los acontecimientos de Dresde en 1849. Lo que se conoce hoy en día como “El alzamiento de Mayo” tuvo su origen en un movimiento revolucionario que se engendró en Berlín en el año de 1848, el cual buscó grosso modo implementar una monarquía constitucional. Al no poder llegar a un acuerdo, grupos radicales se manifestaron desde el 3 de mayo al 9 de mayo de 1849 en la ciudad de Dresde, en los que presuntamente participó Wagner.

Martin Gregor-Dellin, autor del ya mencionado libro *Richard Wagner, su vida, su obra y su siglo*, recalca que en la autobiografía de R. Wagner es casi imposible hallar información de los sucesos revolucionarios, en los que el compositor participó. Es muy difícil encontrar el registro de los inicios revolucionarios de R. Wagner en 1831 y lo que acontecería luego, en 1848-1849. Sin embargo la relación que tenía con el anarquista ruso Mijaíl Bakunin (1814-1876) y el despido como maestro de capilla de Dresde, fueron suficientes para que la monarquía dictara una orden de aprensión en su contra.

Wagner tampoco pudo ocultar los escritos que realizó durante las revueltas en Dresde. A través de un buen número de ellos, demostró tener una pluma eficaz no sólo al momento de escribir dramas musicales. Entre esos escritos podemos encontrar: *La obra de arte del futuro*³⁹ (1849), *Arte y revolución*⁴⁰ (1849), *El artista del porvenir* (1849) y *El Estado y la Religión* (1850). La gran mayoría de estos escritos estaban dirigidos a hacer una crítica del contexto social de su época, principalmente del público consumidor de arte y de los artistas de la época, dejando en claro que no compartía el modo en que se creaba el arte ni el modo en que era consumido.

*En el arte moderno, dice Wagner, no se da semejante vida pública. Aquí el arte se ha convertido en mercado, de modo que ha caído bajo las coacciones de la comercialización y de la privatización. El arte, lo mismo que otros productos, tiene que ofrecerse y venderse en el mercado como una mercancía. También el artista se ha convertido en un productor, que no produce por amor de la obra, sino por amor de la ganancia de dinero. Y eso es un acontecimiento escandaloso, pues el arte, como expresión de la fuerza creadora del hombre, habría de poseer una dignidad que fuera fin en sí misma.*⁴¹

³⁹ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, trad. Joan B. Llinares y Francisco López (Valencia: Hrsg. und Übers, 2000)

⁴⁰ Véase la nota 1.

⁴¹ Rüdiger Safranski, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán* (México: Editorial Tusquets, 2009), 238. Respecto a la crítica que hace Wagner sobre la forma en la que el arte es tratado como mercancía, puede apuntar a una contradicción, ya que él mismo fue financiado por la monarquía bávara y su gran empresa no

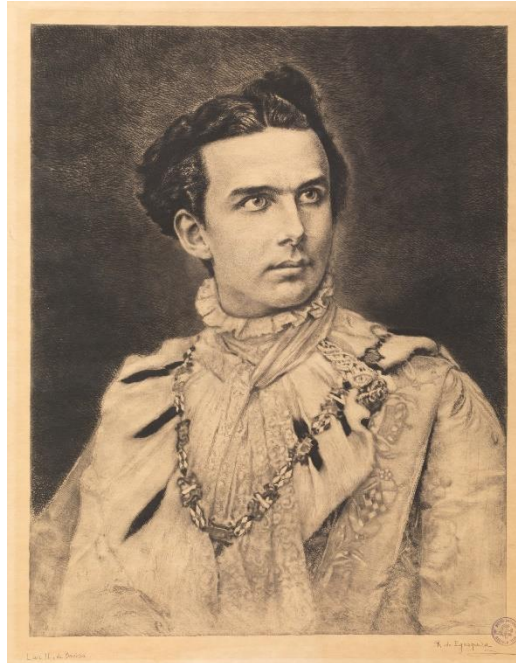
Para 1865, cuando Wagner empezó a redactar su autobiografía, él ya había conocido a su entrañable amigo y benefactor el rey Ludwig II de Baviera, hablaremos de él y su relación con R. Wagner posteriormente. Lo que hay que mencionar ahora es que, los consejeros de Ludwig II de Baviera veían con desagrado a R. Wagner a causa de su supuesta participación en las revueltas de Dresde en 1848 y 1849. De tal modo, R. Wagner tenía que cuidar de alguna manera que, Ludwig II de Baviera, quien lo idolatraba ciegamente, no fuera a confirmar las sospechas que sus consejeros le plantaban sobre la faceta revolucionaria del compositor.

El exilio llevó a Wagner a conocer a quién sería su segunda esposa, Cósima Liszt (1837-1930), hija del músico austrohúngaro Franz Liszt (1811-1886). Hubo muchos inconvenientes para que la relación entre Wagner y Cósima se pudiera consolidar luego de conocerse en 1849, ya que Cósima Liszt estaba casada con el también compositor alemán Hans von Bülow (1830-1894). Su matrimonio se consolidó de forma legal en el año de 1870, luego de la muerte de Minna en 1866 y del divorcio otorgado por el exesposo de quién se llamaría desde aquel momento, Cósima Wagner.

R. Wagner vivió en el exilio casi 15 años, volviendo a su faceta de errante por Europa, sin embargo, para 1864 casi como si le hubiesen mandado a un ángel salvador, el compositor alemán conoció a quien sería una de las personas más importantes en los siguientes años de su vida: Ludwig II de Baviera.

hubiese podido llevarse a cabo sin el apoyo de su amigo Ludwig II. Pero algo que nunca hay que dejar de pensar es que, el arte, en general, cuesta, tiene un costo monetario para su realización o para su ejecución, los artistas “no viven del aplauso” y tal vez a lo que Wagner apuntó fue a una crítica de cómo se hacía arte sin procurar plasmar algo más, profundizar en el mensaje que se busca dar a partir del arte, y que no solo fuese un trabajo estéticamente bien hecho o algo que se pudiera considerar a simple vista o escucha “bonito”.

1.5 Richard Wagner y Ludwig II de Baviera, el reconocimiento anhelado (1864-1883)



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Luis II de Baviera*, 1883, aguafuerte, aguatinta, bruñidor, punta seca, rascador sobre papel japonés, 507 x 400 mm sobre papel, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/luis-ii-de-baviera/459d905f-8c2c-49e9-bea2-7feaa60cce09>

Posiblemente la relación de amistad más significativa que pudo tener R. Wagner, y la que le otorgó muchísimos beneficios para su vida financiera y, por ende, para su vida artística, fue la que tuvo con Ludwig II de Baviera. Ludwig II de Baviera subió al trono en 1863 y al año siguiente se da la primera reunión que marcaría el inicio de la relación con R. Wagner. Ludwig II de Baviera fue el benefactor del compositor desde ese entonces, siendo un gran admirador de su obra. Según Stewart Spencer, el primer contacto que tuvo con la obra de R. Wagner fue en 1861, cuando el monarca apenas tenía 16 años.⁴²

Nunca ocultaron el afecto que se tenían mutuamente, siempre utilizando adjetivos en sus cartas como: “querido”, “amado”, etc. Incluso se llegó a pensar que los dos

⁴² Spencer, *El mundo de Wagner*, 98.

mantenían una relación mucho más allá de una simple amistad. Se llegó a apodarar a R. Wagner con el nombre de: *Lolus*, haciendo referencia a la relación pasional que había tenido el abuelo de Ludwig II de Baviera, Ludwig I, con una bailarina y artista de nombre Lola.

Ludwig II de Baviera es al único que R. Wagner, por lo menos en cartas, le cuenta los primeros avances de su obra *Parsifal*. En 1865, gracias a una carta que le escribe a Ludwig II de Baviera, sabemos que ha empezado a escribir el poema que será parte de la narrativa de su obra *Parsifal*:

*Un cálido y soleado Viernes Santo me ha llegado con su santa presencia algo de Parsifal: ya vive en mí y crece como un niño en el seno materno. [...] A pesar de estar tan triste, ese día fue el de la concepción de mi Parsifal. Sí, la imagen en la callejuela me condujo involuntariamente hacia mi héroe: el joven rey y Parsifal se fundieron en uno solo.*⁴³

Es importante señalar que, R. Wagner veía a su amigo Ludwig II de Baviera como una versión joven de él mismo, un Richard Wagner en plena juventud. Por otro lado, el rey Ludwig II podría haber sido fuente de inspiración para el personaje de Parsifal:

*El 13 de noviembre de 1865 escribe a Cósima, desde el castillo de Hohenswangau (Múnich, Alemania), donde el rey lo agasaja y hospeda: “Él es yo en un nuevo y más bello renacimiento juvenil: yo del todo y no apenas él, siendo, como es, bello y poderoso [...]. No somos de este mundo: tú, él y yo”.*⁴⁴

⁴³ Richard Wagner en: Blas Matamoro (editor), *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth: seguido de La casa de los festivales escénicos de Bayreuth* (Madrid: Fórcola, 2013), 76-77. Cabe señalar que, hay que tener especial cuidado con este tipo de anécdotas relatadas por el mismo Wagner, según José Luis Téllez en su conferencia titulada “Parsifal o el testamento de Richard Wagner”, ciertos relatos mencionados por el compositor alemán tienen como finalidad dar más dramatismo y dotar de sucesos mágicos su vida, por ello no podemos fiarnos del todo sobre esta anécdota, sin embargo, creo que temporalmente nos permite situarnos en el momento en el que él ha concebido ciertas ideas, a pesar de que no hayan ocurrido como él lo relató.

⁴⁴ Matamoro, *Cartas sobre Luis*, 14.

A mí juicio, el rey Ludwig II de Baviera no fue sólo su confidente, sino probablemente el inspirador de la empresa de *Parsifal*. Por lo demás, sin el apoyo económico y la inspiración que Ludwig II de Baviera provocaba en R. Wagner, dudo que su última composición hubiese llegado a ser como la que hoy día conocemos.



El rey Luis II de Baviera y Richard Wagner, óleo sobre lienzo, Biblioteca del Estado, Augsburgo tomado de Blas Matamoro (editor), *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth: seguido de La casa de los festivales escénicos de Bayreuth* (Madrid: Fórcola, 2013), 21.

1.6 Parsifal y Bayreuth, la consumación de la obra de Richard Wagner

La idea de componer la obra *Parsifal* por parte de R. Wagner data de 1854; el inicio del proyecto fue en 1857, para así terminar el libreto en 1877 junto con la partitura que musicalizaría la obra. Su estreno se realizó el 26 de julio de 1882 en el gran teatro de Bayreuth.⁴⁵ La última obra compuesta por Richard Wagner no es nada sencilla de comprender en su totalidad. Antes de hablar sobre la obra, es importante mencionar la relevancia que tiene en todo esto el gran teatro en Bayreuth.

La preocupación de Wagner por dejar un legado a la ópera alemana y preservar su legado artístico al mundo, lo llevó a concebir en su juventud, la idea de un gran teatro nacional. La primera idea que tuvo fue demasiado ambiciosa y descabellada, ya que quería situar el teatro en el centro de Múnich, de tal modo muchas edificaciones tendrían que ser derrumbadas, claramente no fue viable, ni siquiera fue tomada como una propuesta seria. Con el paso del tiempo y con el apoyo de su íntimo amigo el rey Ludwig II de Baviera, R. Wagner dejó a un lado su ambición por Múnich y aceptó construir ese gran teatro en Bayreuth. La construcción duró de 1872 a 1876, con un presupuesto promedio de 300,000 marcos de aquella época.⁴⁶

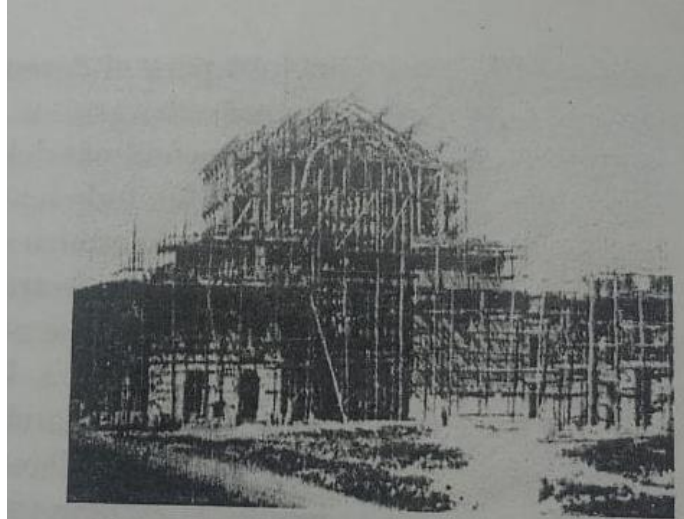
A continuación, presento una breve descripción del teatro de Bayreuth, contenida en el compendio de cartas entre Wagner y Ludwig II que hace Blas Matamoro:

Es cierto que el teatro, feo por fuera y premonitorio y funcional por dentro, de algún modo satisfacía la lejana fantasía democrática del músico, alentado por los modelos de la antigua Grecia, los anfiteatros donde el pueblo admiraba a sus trágicos y a sus cómicos. No hay palcos que alojen a los privilegiados, apenas uno solo para la regia o imperial presencia. El entorno, austero como un refectorio monástico, no distrae

⁴⁵ Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner, su vida y sus obras* (España: Editorial Sieghels, 2010), 174.

⁴⁶ No he podido encontrar un valor de cambio preciso para saber cuanto valdrían los 300,000 marcos que se usaron en aquella época para construir Bayreuth, pero si sirve de algo, un euro equivale casi lo mismo que dos marcos alemanes hoy día.

al público con inútiles floripondios. La orquesta, refugiada bajo el proscenio, es un “golfo místico” del cual surge el sonido como mágicamente. ⁴⁷



Bayreuth. El *Festspielhaus* en construcción, 1872, fotografía tomada de Blas Matamoro (editor), *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth: seguido de La casa de los festivales escénicos de Bayreuth* (Madrid: Fórcola, 2013), 21.

Bayreuth se volvió la representación tangible de la unión entre Ludwig II de Baviera y Richard Wagner, al hacer posible la ambición de este, el rey bávaro pretendía dejar un gran legado artístico para su pueblo. En su estadía en Siena, Italia en 1880, Wagner le expresa a su amigo íntimo, el rey Ludwig II de Baviera, su preocupación en cuanto a la representación de su obra:

Yo finalmente no he debido desconocer una decisiva penuria en el objeto puro que es el tema de mi “Parsifal”. De hecho ¿cómo podrá y deberá representarse una acción en la cual los sublimes misterios de la fe cristiana han de mostrarse en la escena de unos tratos como los nuestros, entre un repertorio operístico y ante un público como el nuestro? No quiero ni pensar lo que la dirección de nuestra Iglesia puede considerar cuando eleva su protesta contra unas versiones visuales de los sagrados misterios en las mismas tablas en las que ayer y hoy la frivolidad campa

⁴⁷ Matamoro, *Cartas sobre Luis*, 20.

*por sus fueros y ante un público que fue educado por dicha frivolidad. Con justos sentimientos subtulé mi Parsifal como Sacro festival escénico. Por ello quiero dedicarlo a una escena igualmente sacra que anduve buscando y que sólo puede ser la de mi teatro de los festivales de Bayreuth. Entonces: es allí donde Parsifal es y será representado siempre y exclusivamente en el futuro.*⁴⁸

Es así como Richard Wagner dicta que, esta obra no sería presentada en otro lugar más que en Bayreuth. Sin embargo, el 1º de enero de 1914, *Parsifal* es representado por primera vez en el Teatro del Liceo de Barcelona, fuera del lugar dictado por su compositor.

Al haber hecho este recorrido por la vida de Richard Wagner, debo de puntualizar lo siguiente:

Wagner pudo ser un hombre “contradictorio” en la forma en la que criticó a algunos de sus colegas por el modo en que trataban como mercancía las obras de arte, mientras que él se favorecía del poder adquisitivo de sus amistades.⁴⁹

Wagner fue un músico que en el último trayecto de su carrera y de su vida, se benefició de la amistad de Ludwig II, tanto por la posición del monarca como de los recursos económicos que eso conlleva. Si bien, Wagner durante su vida adulta no fue poseedor de un gran “capital económico”, si lo fue de “capital social y cultural”. Su obra le permitió conocer a varias personas que a lo largo de su trayectoria le ayudaron a no caer en la miseria económica y otras cuantas que respaldaron desde el ámbito intelectual y artístico sus ideas y visiones en torno al arte y a la sociedad.⁵⁰

⁴⁸ *Ibid.*, 90.

⁴⁹ Dejaré el tema de las contradicciones en torno a Wagner para un trabajo posterior.

⁵⁰ Pierre Bourdieu (1930-2002) fue un sociólogo francés que desarrolló desde los albores de la teoría de la acción social el modelo teórico-metodológico del *habitus*. Su método podría ayudarme a desarrollar mejor la idea de cómo Wagner pudo lograr su gran cometido artístico, desde el campo social, musical e intelectual, a partir de la posición que obtuvo por su clase, su condición y la situación en las que se desarrolló. Por mi poca experiencia en la implementación de este modelo, dejaré ese análisis para un trabajo posterior, en algún momento en que desarrolle mejor mi habilidad al emplear la propuesta de Bourdieu.

Para continuar con el propósito de este trabajo, en el siguiente capítulo introduzco el argumento general de la obra *Parsifal*, y comento la crítica realizada por F. Nietzsche sobre la última obra del compositor alemán



Georg Papperitz, *Richard Wagner en Bayreuth*, De izquierda a derecha: Franz von Lenbach, Siegfried Wagner, Cósima Wagner, Richard Wagner, Hermann Levi, Hans Richter y Franz Liszt (al piano), entre otros. En la pared del fondo, retrato de Luis II de Baviera tomado de Blas Matamoro (editor), *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth: seguido de La casa de los festivales escénicos de Bayreuth* (Madrid: Fórcola, 2013), 21.

Capítulo II: Introducción a *Parsifal* de Richard Wagner

El sapiente por compasión, el puro inocente...

Última parte del primer acto de *Parsifal*

En el capítulo 1, realicé un breve recorrido por la vida de R. Wagner, identificando acontecimientos de su vida que pueden ayudar a comprender su contexto social y las formas en las que económica y artísticamente fue posible llevar a cabo su obra *Parsifal*. Ésta fue la última obra compuesta por el músico y dramaturgo alemán. A lo largo de su trayectoria como compositor de óperas, R. Wagner dio vida a un total de 13 obras:

Óperas compuestas	Lugar y fecha de estreno
<i>Das Liebesverbot</i> (La prohibición de amar)	Magdeburgi, 29 de marzo de 1836
<i>Dié Feen</i> (Las Hadas)	Múnich, 1888 ⁵¹
<i>Rienzi</i>	Dresde, 20 de octubre de 1842
<i>Der Fliegende Holländer</i> (El holandés errante)	Dresde, 2 de enero de 1843
<i>Tanhäuser</i>	Dresde, 19 de octubre de 1845
<i>Lohergrin</i>	Weimar, 28 de agosto de 1850
<i>Tristan e Isolde</i> (Tristán e Isolda)	Múnich, 10 de junio del 1865
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> (Los maestros cantores de Nuremberg)	Múnich, 21 de junio de 1868
Tetralogía: <i>Der Ring des Nibelungen</i> (El anillo del nibelungo):	
<i>Das Rheingold</i> (El oro del Rin)	Múnich, 22 de septiembre de 1869
<i>Die Walküre</i> (La valquiria)	Múnich, 25 de junio de 1870
<i>Siegfrid</i> (Sigfrido)	Bayreuth, 16 de agosto de 1876
<i>Die Götterdämmerung</i> (El crepúsculo de los dioses)	Bayreuth, 17 agosto 1876
<i>Parsifal</i>	Bayreuth 26 de julio de 1882

Cuadro realizado a partir de la información consultada en: Nicolás Barquet, *Wagner su vida y los argumentos de sus óperas* (Barcelona: Editorial Juventud, 1999)

⁵¹ *Dié Feen* (Las Hadas) no había sido puesta en escena, hasta 5 años después de la muerte de su compositor, R. Wagner.

Al hacer un recorrido breve por los temas centrales de cada una de sus obras, se puede apreciar que *el mito* es el punto de partida de la mayoría de éstas, si no es que de todas. Como mencioné en el capítulo anterior, R. Wagner germinó durante toda su vida una gran admiración por la mitología griega, sin embargo, los trabajos en los que trató de emplear los tópicos griegos no funcionaron. La mitología que se encuentra presente con mayor frecuencia en sus obras es la germánica, y destacan dos obras pertenecientes al género de la caballería: *Tanhäuser* y *Parsifal*.

Parsifal, posee una esencia mitológica, simbólica y religiosa, no en vano su autor le dio la clasificación de *Bühnenweihfestspiel*⁵². Durante mucho tiempo, al momento de ser puesta en escena, se tomó en cuenta las condiciones del espacio/tiempo casi como si se tratara de un ritual o una celebración religiosa.⁵³ Una de las inspiraciones para que R. Wagner pudiera escribir su última ópera, fue la obra de Wolfram Von Eschenbach⁵⁴, *Parzival*, escrita en el siglo XIII; a su vez, *Parzival* fue inspirada en la obra de Chrétien de Troyes⁵⁵, *Perceval ou le Conte du Graal* (Perceval y la leyenda del Santo Grial) escrita en el siglo XII.

En el libro: *Grial: poética y mito*⁵⁶, Victoria Cirlot da una breve explicación de las diferencias existentes entre las dos versiones del mito del Santo Grial, mencionadas con anterioridad. Durante el periodo en el que Von Eschenbach escribió su obra, ocurría un fenómeno literario, éste consistió en hacer una reescritura al alemán de los textos literarios en francés. Pero no sólo era un proceso de traducción, los escritores alemanes se dieron a la tarea de reinterpretar los textos. La crítica que tenía Von Eschenbach sobre la obra de Chrétien de Troyes, era que el camino del héroe no quedaba tan claro.

⁵² Véase la nota 12.

⁵³ Cómo se señaló anteriormente, R. Wagner designó que su obra fuera representada anualmente en el mismo lugar y casi en la misma fecha, que la de su estreno.

⁵⁴ Wolfram Von Eschenbach (1170-1220), caballero y poeta alemán, fue uno de los más importantes trovadores de Wartburg.

⁵⁵ Chrétien de Troyes (1130-1191), fue un poeta francés de la corte de Champaña.

⁵⁶ Victoria Cirlot, *Grial: poética y mito* (España: Siruela, 2010)

Cirlot menciona que W. Von Eschenbach inspiró su obra en un escrito de un tal Kyot, quien a su vez se basó en el escrito de Llegetanis, un pagano árabe, quién Von Eschenbach reconoce como el escritor original del mito. *Parzival*, según su autor, procuró recuperar de mejor forma la estructura del camino del héroe. Del mismo modo, en la reinterpretación de R. Wagner, existen ciertas diferencias entre el camino del héroe de Parzival y Parsifal.

A continuación, presento una breve introducción a la obra *Parsifal*, con la finalidad de que las personas que accedan a este trabajo puedan ir comprendiendo la trama de ésta, sin que sea obligatorio haber visto la obra en sí, aunque sería muy recomendable que pudieran hacerlo si sus posibilidades lo permiten.



De izquierda a derecha Kundry, Gurnemanz y Parsifal encarnados en las representaciones de Bayreuth de 1882-84 y 1886 por Malten, Siehr y Gudelius, 1882 fotografía tomada de Richard Wagner, *Parsifal: Festival escénico Sacro*. Trad. en prosa castellana Joaquín Fesser directa de la versión alemana del doctor Julius Urghold (España: Libros del Innombrable, 1999), 29.

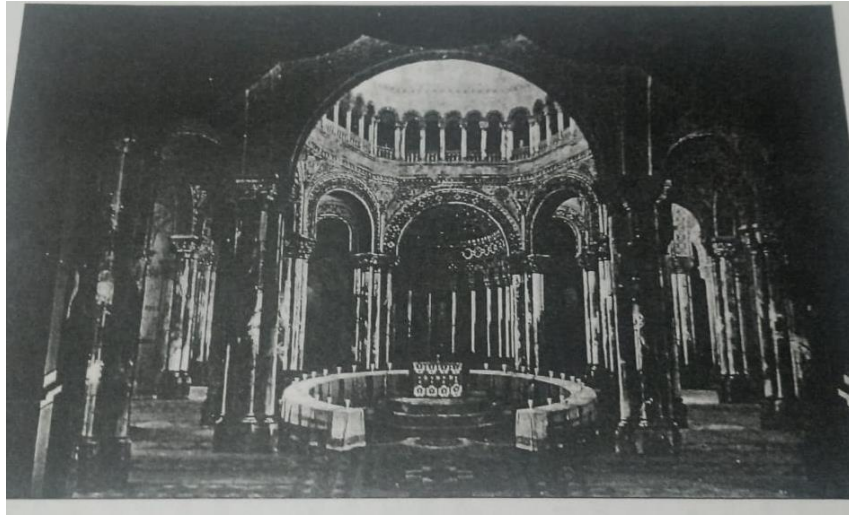
2.1 Sinopsis del *Parsifal* de R. Wagner

Parsifal es una ópera en 3 actos, que narra la travesía de un joven de nombre Parsifal (él no sabe que se llama así y no recuerda mucho de su pasado), que llega a un territorio llamado Monsalvat, que está habitado por los caballeros que custodian las reliquias de la pasión de Cristo. Lo invitan a presenciar un ritual que forma parte de la tradición de los caballeros, pero se percata que quien oficia la misa, Amfortas, está en agonía. Al verlo, despierta en Parsifal un sentimiento de empatía que inunda su ser y decide ir a buscar la Lanza Sagrada que ha lastimado a este hombre, ya que la única forma de aliviar su dolor es poner la lanza en contacto con la herida que ésta causó.

Parsifal acude al castillo del Klingsor, el hechicero que robó la lanza, para devolverla y salvar la vida de Amfortas. Para lograr Parsifal su cometido, tendrá que superar pruebas que ese hechicero ha dejado, las cuales, tendrán la finalidad de estropear el éxito de la misión de nuestro héroe. Con dudas en su mente y su corazón, Parsifal pondrá a prueba su voluntad y compromiso, resultado de la piedad y la compasión que sintió por el sufrimiento de Amfortas.

Personajes	Voces
Parsifal	Tenor
Amfortas	Barítono
Titirel	Bajo
Gurnemanz	Bajo
Klingsor	Bajo
Kundry	Soprano
Caballeros del Grial (1° acto)	Primero: Tenor Segundo: Bajo
Cuatro Escuderos	Sopranos y tenores
Ninfas, siervas de Klingsor	Cuatro solistas: Sopranos Dos coros: Sopranos y contraltos
La Hermandad de los Caballeros del Grial	Tenores y bajos
Niños y adolescentes	Tenores, contraltos y sopranos

Cuadro tomado de: Nicolás Barquet, *Wagner su vida y los argumentos de sus óperas* (Barcelona: Editorial Juventud, 1999), 118.



Sala del Grial (Acto I y III) Decorado utilizado en las representaciones de Bayreuth en 1882 y 1933 tomado de Richard Wagner, *Parsifal: Festival escénico Sacro*. Trad. en prosa castellana Joaquín Fesser directa de la versión alemana del doctor Julius Urghold (España: Libros del Innombrable, 1999), 51.

Acto I ⁵⁷

Un claro del bosque en los dominios de Monsalvat, el territorio de los Caballeros del Grial está amaneciendo.

El sonido de solemne de las trompetas llama a Gurnemanz, el sabio sacerdote del templo, y a los escuderos que duermen en el bosque, a rezar. Todos deben prepararse para el baño del Rey Amfortas, pero hay malas noticias sobre su salud.

⁵⁷ Sinopsis realizada con base en el libreto de *Parsifal* obtenido en: Richard Wagner, *Parsifal: Festival escénico Sacro*. Trad. en prosa castellana Joaquín Fesser directa de la versión alemana del doctor Julius Urghold (España: Libros del Innombrable, 1999)

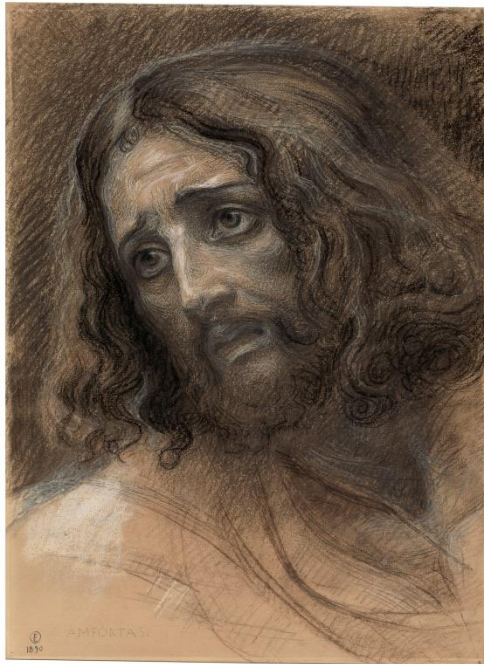
Con el apoyo de igual forma de dos grabaciones de la obra:

Richard Wagner, "Parsifal", The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, James Levine. Production by Otto Schenk, (2002)

Richard Wagner, "Parsifal", Bayreuther Festspiele, Hartmut Haenchen. Staged by Uwe Eric Laufenberg, (2016)

Aparece una figura femenina con el cabello enmarañado, como si llegara de un exhausto viaje: se trata de una mujer llamada Kundry, quien, desde las profundidades de Arabia trae un bálsamo para aliviar el sufrimiento del Rey.

Aparece el resto de la procesión, Amfortas está siendo trasladado en su litera. Gurnemanz entrega a Amfortas el frasco traído por Kundry, pero ella, quien permanece en silencio, rechaza toda muestra de agradecimiento. Su actitud apenas sorprende a los escuderos quienes ven en ella a la culpable de la desgracia del Rey.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Amfortas*, 1890, carboncillo, clarión sobre papel, 516 x 381 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/amfortas/5fbb9f24-5cd4-4dac-a273-9fd880bf916f>

Gurnemanz les saca de su error: desde el día en que Titurel, el fundador de Monsalvat, la encontró casi sin vida entre la maleza, ella ha servido siempre a la orden del Grial. Sin embargo, los hechos demuestran que cada una de sus

ausencias ha coincidido con alguna desgracia de los caballeros. Ante la mirada atenta de los pajes, Gurnemanz deja que sus pensamientos se llenen de recuerdos:

Hace mucho tiempo había dos reliquias sagradas en Monsalvat: el Grial, el cáliz sagrado donde se recogió la sangre del Salvador, y la Lanza que le hirió en el costado. Fueron entregados a Titurel, padre de Amfortas, para que los custodiara y venerara.

Titurel construyó Monsalvat y allí organizó una orden de caballeros, Klingsor exigió ser admitido, pero incapaz de controlar su propia libido, se castró a sí mismo, y con desprecio fue expulsado de la Orden. Exiliado al desierto, por arte de magia, Klingsor construyó allí una tierra de placeres, repleta de flores diabólicas, y desde entonces, intenta seducir a los caballeros y destruirlos, para por fin conseguir su reino deseado.

Cuando Titurel, ya anciano, entregó la insignia del soberano a Amfortas, éste en el ardor de la juventud, intentó combatir al diablo de Klingsor, a cuyo reino se dirigió llevando la Sagrada Lanza con él. Pero en el camino, seducido por una mujer, la lanza le es arrebatada, cayendo en poder de Klingsor, quien atraviesa el costado de Amfortas, provocándole una herida que sólo la propia lanza puede curar. Todos aquellos que intentaron recuperarla, han sucumbido ante los placeres que habitan esa tierra. Sin embargo, existe una esperanza, el Grial, como un oráculo, ha profetizado:

El sapiente por la compasión, el casto inocente, espéralo, es mi elegido.⁵⁸

Mientras los escuderos repiten la profecía con devoción, cae un cisne herido en el claro del bosque. Gurnemanz y los escuderos buscan al responsable de tan atroz acto, un joven con su arco y flechas, de nombre Parsifal, se responsabiliza de lo sucedido.

⁵⁸ Wagner, *Parsifal*, 14. A lo largo de este trabajo utilizo el recurso de resaltar en negritas los diálogos del libreo de *Parsifal*, con el propósito de distinguirlos de las demás citas.

Gurnemanz hace que el joven se apene haciéndole ver el dolor angustioso de la hermosa ave herida. El sabio sacerdote de Monsalvat cuestiona al joven sobre su origen, sin embargo, él no sabe porque ha disparado, ni quién es ni de donde procede. Sólo sabe que su madre se llama Herzeleide.

Kundry se le acerca en silencio, ella sabe que su madre ha muerto, al decirle lo sucedido, Parsifal pierde los estribos. Temblando de furia, el joven parece dispuesto a matar a Kundry, Gurnemanz la salva, pero el joven se desmaya por la impactante noticia. Kundry logra despertarlo con un poco de agua del manantial, y después se vuelve a la maleza para dormir.

Mientras tanto, el Rey ha vuelto de su baño. Como haría un buen padre, Gurnemanz invita al joven desconocido a presenciar la celebración del Grial, Parsifal, intrigado por la incógnita: ¿qué es el Grial?, decide acompañarlos a la ceremonia.

La escena cambia, el claro del bosque desaparece, y en su lugar aparece una gran sala donde los caballeros esperan la llegada de Amfortas para celebrar el ritual. Titurel exhorta a Amfortas a officiar la ceremonia, éste se niega repetidas veces, con las pocas fuerzas que le quedan; al final termina aceptando.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Titurel*, 1893, aguafuerte, punta seca sobre papel japonés, 517 x 380 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/titurel/307cbbc4-9a90-424a-8639-d1924bf7d1d4>

En cuanto el Grial es llevado hasta Amfortas, los caballeros y escuderos empiezan a replicar la profecía:

El sapiente por la compasión, el puro inocente, espéralo, es mi elegido...Así te fue prometido; espera confiado; cumple hoy tu misión.⁵⁹

Amfortas, transfigurado, descubre el Grial, todos comparten el pan y el vino en la mesa, Gurnemanz invita a Parsifal a tomar parte de la ceremonia, pero hace caso omiso a la invitación.

⁵⁹ *Ibid.*, 23.

Una vez más, vuelve a sangrar la herida de Amfortas. Se lo llevan, y la procesión abandona la sala. Parsifal sin decir palabra **“con las manos sobre el corazón, ha dado muestra de penosa angustia, sufriendo a modo de espasmo”**.⁶⁰

Gurnemanz, molesto al mal interpretar la actitud de Parsifal, lo corre no sin antes aconsejarle: **“En adelante, deja en paz a los cisnes, y diviértete con los gansos... ¡tus semejantes!”**⁶¹

Se escucha por última vez la profecía, por una voz desconocida, desde lo alto:

El sapiente por la compasión, el puro inocente... ¡Santificados en la fe!⁶²

Acto II

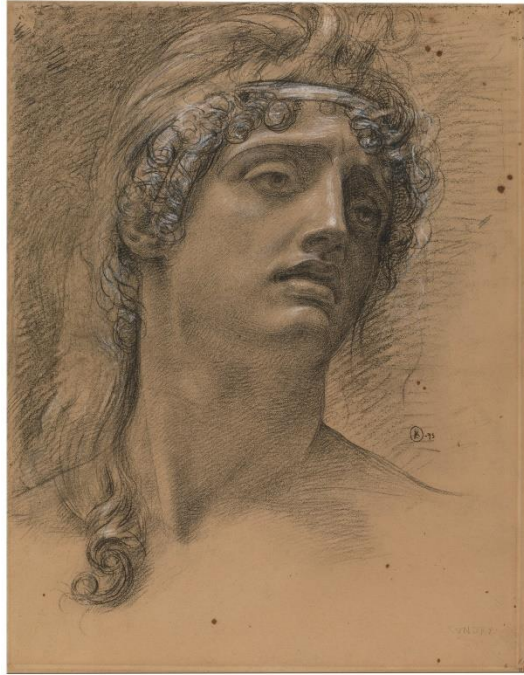
Nos encontramos en el castillo mágico de Klingsor, un lugar lúgubre y obscurecido, en su interior se encuentran aparatos de nigromancia e instrumentos mágicos. El hechicero se halla en su torre, ante su espejo mágico. Ya ha llegado la hora, ve a Parsifal dirigirse a su reino de placeres.

Klingsor despierta de su encantamiento, a la esclava que tiene recluida en el calabozo: es Kundry, que se despierta con un grito animal ante la llamada del hechicero. Tratando de resistirse a las órdenes de Klingsor, recuerdan el momento en que Kundry sedujo a Amfortas para así quitarle la Lanza Sagrada. Después de un instante, Kundry sucumbe ante las órdenes del hechicero; el apuesto joven, quien habrá de seducir, se acerca. Con un grito de dolor, Kundry se dispone a llevar a cabo su misión. Mientras tanto, Parsifal lucha con los caballeros que han sido seducidos en su camino por recuperar la Lanza Sagrada, se empieza a abrir camino sin mayor problema.

⁶⁰ *Ibid.*, 26.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*, 27.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Kundry*, 1893, carboncillo, clarión sobre papel, 490 x 370 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/kundry/fff7b996-7ecd-4c13-a47b-e9e3817505dd>

La torre comienza a desaparecer y da paso a otra parte del reino de Klingsor: el jardín de placeres. Las Ninfas, habitantes del lugar, dan la bienvenida al joven, provocándole, después de haber vencido a todos los contendientes. Más él permanece insensible a sus sensuales provocaciones.

Pero entonces, una voz mucho más dulce le llega de entre ellas y lo deja paralizado. Esa voz ha pronunciado su nombre y él lo reconoce de inmediatamente: Parsifal, así era como su madre le llamaba, es Kundry quien lo ha llamado.

Kundry despide a las Ninfas y le habla a Parsifal de su madre, seducido por el relato, lleno de resentimiento, cae a los pies de la mujer. Dispuesto a recibir su primer beso de pasión, para olvidar todas sus penas, sucede algo inesperado: Parsifal se separa

de un salto ha visto en su mente y sentido en su corazón la herida de Amfortas, y bajo la sangre ardiente ha visto el lamento del Salvador.

Empuja a Kundry a un lado después de darse cuenta del engaño ella le suplica que se apiade de ella. Una vez, en su camino lleno de sufrimiento, ella se encontró con el Salvador y se rio de él. Desde entonces, no puede deshacerse de esa risa a menos que consiga seducir alguna víctima a pecar. Parsifal le da la clave para ser redimida: **“El bálsamo que ha de poner fin a tu dolencia no puede surgir del mismo manantial en que brotaron tus males [...] ¡Mujer pervertida! ¡también a ti quiero ofrecerte la salvación!”**⁶³

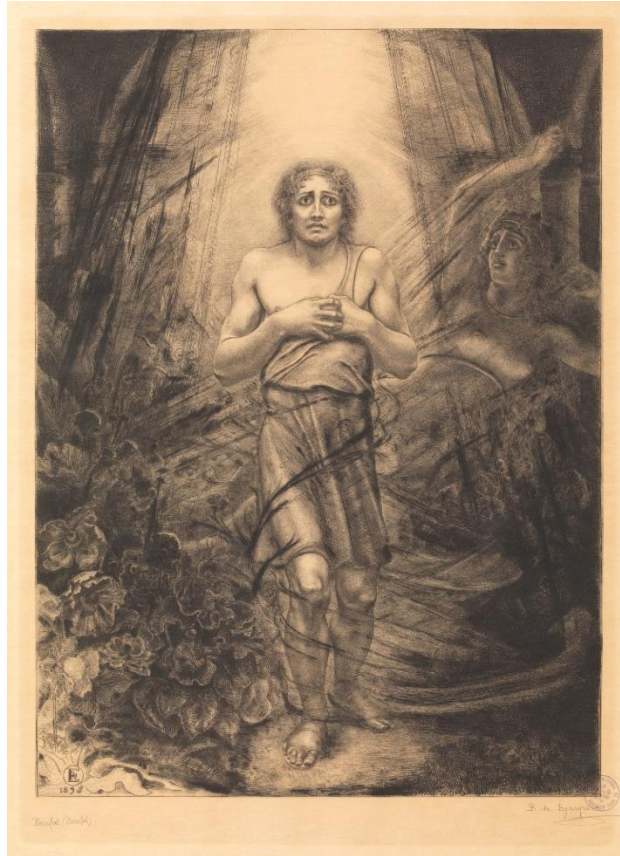
Kundry busca la redención mediante el amor carnal y pasional de Parsifal, éste accede sólo si ella le ayuda a encontrar a quien ha dañado a Amfortas. Desesperada, desprecia las condiciones impuestas y se lanza a Parsifal para poseerlo con pasión, él se repliega y ella lo maldice.

Klingsor aparece, intenta matar a Parsifal arrojando la Lanza Sagrada hacia él, pero Parsifal logra tomarla entre sus manos. Haciendo la señal de la cruz junto con la reliquia sagrada, pone fin a Klingsor, a su castillo y a todo su reino:

Con esta arma, y con este signo, destruyo yo tus mágicos encantos. Ella misma curará la herida que tú con ella inferiste... Convierta ella también en ruinas y en duelo todo este prestigio engañoso.⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, 46-47.

⁶⁴ *Ibid.*, 48.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Parsifal*, 1895, punta seca sobre papel japonés, 509 x 365, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1914), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/parsifal/90b5295f-b4e9-4754-8664-d73ecbd811a0>

Acto III

Volvemos a los dominios de la orden del Grial, es primavera, la celebración del Viernes Santo ha llegado. Ha pasado mucho tiempo desde que Parsifal emprendió su camino para recuperar la Lanza Sagrada.

Gurnemanz ya es anciano. Vive como ermitaño en la frontera del territorio. Un quejido atrae su atención. Suena como el lamento de una bestia salvaje. Se trata de Kundry, que ha vuelto de nuevo, rígida y tiesa como si estuviera muerta. Gurnemanz la despierta y la consuela. Ella sólo quiere servir. Sorprendido, deja que la mujer ayude a llevar agua del manantial.

Una figura aparece a lo lejos ¿Quién es este que se acerca ahora, con armadura negra y una lanza en su mano? Se detiene, clava la lanza en la tierra y se arrodilla, Gurnemanz le reconoce: es el que hace mucho tiempo disparó al cisne y la Lanza Sagrada ha vuelto junto con él.

Su camino ha sido duro, tardó mucho en encontrar el sendero que lo condujera por los lamentos que llegaron a pasmar su corazón. Gurnemanz le confiesa que Amfortas desea morir incluso aún más; ya no celebra el Grial, privados del consuelo divino, los caballeros han entrado en decline y Titurel, el padre de Amfortas, está muerto.

Exhausto, física y emocionalmente, Parsifal está a punto de derrumbarse. Kundry acude a lavarle los pies. Ahora Gurnemanz debe derramar el agua pura sobre su cabeza. Después, los tres se dirigirán a Monsalvat, donde Amfortas, para el funeral de su padre, debe descubrir el Grial por última vez. Kundry ha untado los pies de Parsifal con un bálsamo y se los ha secado con sus cabellos. Parsifal observa con emoción la belleza de la pradera que le sonrío. Se trata del encantamiento del Viernes Santo: el rocío sobre las flores, las lágrimas del pecador, la sangre del Salvador. Las campanas del medio día replican. Es hora de irse.

En la sala donde se oficiará por última vez la ceremonia del Grial, en lugar de celebrar el oficio sagrado, Amfortas se lamenta y maldice a sí mismo. Fue él quien causó la ruina de su padre. Los caballeros le apremian para que descubra el Grial. Con un dolor delirante, se niega a hacerlo. Se desgarran las ropas y muestra la herida que sangra, incurable.

Parsifal se ha adelantado. Sostiene la lanza que tiene el poder de curar la herida que ella misma ha provocado. Toca a Amfortas con la punta de la Lanza Sagrada, quien es curado al instante.

Parsifal al extraer el Grial del arca, ilumina la sala. Titurel vuelve momentáneamente a la vida, Kundry poco a poco va cayendo al suelo sin quitar la vista de Parsifal,

muere redimida por el mismo joven que ha curado la herida del pecador. Todos se arrodillan para rendirle homenaje al sapiente por la compasión, al puro inocente.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Parsifal*, 1910, óleo sobre lienzo, 243 x 186,5 cm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1914), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/parsifal/e7010999-ed17-4509-8ebf-c2b141f97f62>

2.2 R. Wagner y F. Nietzsche: la crítica a *Parsifal*

Para tratar de comprender *Parsifal* y entrar al debate que se ha realizado en torno a la obra, es fundamental recuperar las críticas que se han hecho a ésta. No fue menester de este trabajo agotar la diversidad de puntos de vista ni de hacer una antología de los escritos que la obra *Parsifal* ha inspirado, ni de las indagaciones sobre R. Wagner, sin embargo, fue preciso recuperar ciertos trabajos para poder dimensionar las implicaciones que la obra puede tener y ha tenido desde su primera puesta en escena.

Entre las críticas y reseñas que se han hecho sobre la obra, no pude dejar fuera la que realiza Friedrich Nietzsche; tampoco podemos omitir mencionar la estrecha relación que, en su momento, estableció con R. Wagner. Eduardo Pérez Maseda, sociólogo y compositor español, en su libro *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*⁶⁵ escribe con respecto a la relación del compositor y el filósofo:

*Objetivamente y con una visión de proyección histórica, Nietzsche es la amistad intelectual más importante en la vida de Wagner, y, en alguna medida, así lo siente el compositor hasta el final de sus días; la influencia real en la obra de Wagner que Nietzsche pudo ejercer es, por razones obvias, prácticamente nula. Wagner aprendió cosas de Nietzsche, y su amistad supuso una riqueza intelectual que se manifestaba en un juego recíproco...*⁶⁶

Nietzsche, quien fuera un gran filósofo alemán durante el S.XIX, y que sigue siendo relevante hoy día, como un referente importante en varias disciplinas académicas, tuvo una gran afinidad, admiración y deseos de acercarse al compositor alemán, desde 1861.⁶⁷ Su primer encuentro con R. Wagner aconteció en 1865, luego de

⁶⁵ Eduardo Pérez Maseda, *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2004)

⁶⁶ *Ibid.*, 103.

⁶⁷ Gustav Krug, amigo de F. Nietzsche, consigue una partitura para piano de *Tristán e Isolda*. F. Nietzsche la lee, la interpreta en el piano, y desde aquel momento quedó fascinado con la obra de R. Wagner.

recibir una invitación por parte de sus amigos Hermann Brockhaus y su esposa Otilie, quienes alojaban a R. Wagner en su casa; el compositor alemán tuvo el ánimo de encontrarse con Nietzsche luego de encontrar un *Lied*⁶⁸ que el filósofo había dejado en casa de sus amigos, Nietzsche había asistido a una representación de *Tristán e Isolda* en Leipzig cuando recibe la carta de Brockhaus.

Desde el primer encuentro, Richard Wagner y Friedrich Nietzsche congeniaron de una forma excepcional, su afinidad con Schopenhauer y su fascinación por la Grecia Antigua y la tragedia griega, fueron los pilares de tan peculiar amistad entre un joven filósofo de 21 años (Friedrich Nietzsche) con un maduro compositor de 52 años (Richard Wagner). En 1872, cuando Wagner lee por primera vez *El nacimiento de la tragedia* queda sorprendido, sólo sabe hablar maravillas de las ideas planteadas por Nietzsche⁶⁹. Su relación era un constante ir y venir de admiración el uno por el otro, la música de Wagner llenó el espíritu de Nietzsche y los escritos de Nietzsche dieron a Wagner una base firme para sus ideales artísticos.

Es difícil imaginar, por ahora, cómo es que estos dos personajes terminarían separando sus caminos tanto en su amistad como en sus ideologías, y valdrá la pena preguntar: ¿cuál fue el motivo de esta separación? Adelantándonos en su historia, hubo dos momentos determinantes para que la relación entre Nietzsche y Wagner se viniera abajo: La inauguración de la ópera de Bayreuth y la obra *Parsifal*.

Como ya había dicho con anterioridad, el proyecto del *Festspielhaus*⁷⁰ en Bayreuth, abrió la posibilidad de crear un recinto único para que las obras de R. Wagner pudieran ser representadas “adecuadamente” según la visión de su autor. Pero lo que Friedrich Nietzsche veía, y no quería comentar con el compositor, era su preocupación por volver a Bayreuth un recinto más de la élite burguesa alemana.

Desde 1866, R. Wagner, junto a su esposa Cósima, residieron en una provincia de Suiza llamada Tribschen. Nietzsche, durante su período de amistad con Wagner,

⁶⁸ El lied (pronunciado: "li:t"; el plural en alemán es lieder) es un término utilizado en la historia de la música clásica para hacer referencia a una canción lírica breve cuya letra es un poema al que se ha puesto música y escrita para voz solista y acompañamiento, generalmente de piano.

⁶⁹ Pérez, *Wagner de las ideologías*, 269.

⁷⁰ Gran teatro

realizó una veintena de visitas, según él recuerda, a ese lugar, en donde conversaba y debatían temas de arte, filosofía y de la misma sociedad alemana con su ídolo. Sin embargo, en el año de 1872, Wagner decidió cambiar su lugar de residencia a Bayreuth. El proyecto del “gran teatro”, hizo que Wagner pusiera casi todo su tiempo en lograr que la empresa llegara a un final exitoso.

Es a partir de este punto que, Nietzsche empezó a acrecentar ciertas dudas en torno a R. Wagner. El joven filósofo no pudo entender el porqué de su obsesión por construir ese recinto; es aquí cuando las edades de los dos juegan un papel importante. Wagner, siendo un hombre ya con casi 60 años, no quiere perder más tiempo y hace todo lo que está en sus manos para lograr su cometido, es hasta capaz de “vender su alma al diablo”, con tal de poder realizar su proyecto, esto no significaba que el compositor perdiese su sentido crítico. Sin embargo, Nietzsche, un joven a punto de entrar en sus 30, no comprendió la obstinación del maestro con su ideal.

Entre 1872 y 1876, se llevó a cabo la construcción del Teatro en Bayreuth y los ensayos para el estreno definitivo de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*; Nietzsche, durante este proceso, procuró ser muy sutil para con Wagner, en cuanto a sus opiniones sobre su proyecto. Wagner, centrado en la terquedad de su ambición y su deseo por no perturbar su amistad con el filósofo, decidió no confrontar directamente las inquietudes de Nietzsche e incluso las atribuyó a una enfermedad que el filósofo llevaba padeciendo desde hace tiempo.

En agosto de 1876, se llevó a cabo la primera celebración del Festival de Bayreuth, Nietzsche relata su experiencia respecto a ese día en la cuarta de sus *Consideraciones intempestivas* titulada “Richard Wagner en Bayreuth”, para la nueva edición de *El nacimiento de la tragedia*:

Mi error ha sido ir a Bayreuth con un ideal; por esto debía vivir la desilusión más amarga. El exceso de vulgaridad, de deformidad, de sabor, me repele violentamente. [...] Estaba junta toda la canalla ociosa de Europa, y cualquiera

*entraba y salía de la casa de Wagner como si en Bayreuth se hubiera descubierto un nuevo deporte. Y en el fondo no era mucho más.*⁷¹

La ruptura física, la que más se daría a notar en el círculo social de Wagner, quedó marcada a partir de este punto, y tiempo después, lo que pondría el último clavo al ataúd donde yacerá la amistad ya muerta de estos dos personajes será *Parsifal*.

Hay dos aspectos relevantes para la crítica de Nietzsche a esta obra: por un lado, el contenido judeocristiano dentro de la obra y por otro el uso excesivo de aspectos técnicos apuntando a una modernización de la obra de arte total⁷². Para Nietzsche era inconcebible que Wagner apuntara a la recuperación de elementos cristianos en su obra, ¿acaso Wagner se había convertido en una suerte de cristiano arrepentido?

En 1882, cuando la obra es estrenada, un crítico de música de la época llamado Paul Lindau (1839-1919) escribió lo siguiente:

*...this newest work [Parsifal] might therefore be called Christianity in Music. It is certainly not the Christianity of Wolfram von Eschenach*⁷³

Max Kalbeck (1850-1921), otro gran crítico de música de aquellos años describe en el periódico de Viena la obra como un intento de reconfiguración de la imagen del alemán cristiano, como nuevo modelo frente al cristiano semita:

⁷¹ Esbozo de Nietzsche para *Ricardo Wagner en Bayreuth*, verano de 1876. Incluido en: Friedrich Nietzsche, *Correspondencia I (junio 1850 - abril 1869)* (Madrid, Trotta, 2005), 153-154.

⁷² La obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) fue una propuesta concebida desde la antigua Grecia; en ésta, danza, música, poesía, pintura, escultura y arquitectura acontecían en un mismo momento, dando al espectador una pieza artística que inundara la mayoría de sus sentidos, consiguiendo con eso una exaltación del espíritu. La ópera es la disciplina que más se acerca a las características la obra de arte total.

⁷³ Paul Lawrence Rose, *Wagner: Race and Revolution* (EE: UU: Yale, 1992), 168.

The modern religious hero comes through the earned experiences of his mystical soul-wandering to the insight that the nineteenth century has no use for a Christian-Semitic saviour, but desperately needs a Christian-German redeemer...⁷⁴

Para Paul Lawrence Rose (1944-2014), quien recuperó estas críticas hechas a la obra de Wagner, la obra *Parsifal* va encaminada a una redención de la raza aria; él sitúa la obra como un trabajo cristiano-ario⁷⁵.

Nietzsche, por su lado, aparte de haber evidenciado los contenidos cristianos, redujo la obra a “una sátira”, no pretendió tomar en serio este último trabajo realizado por Wagner, y advirtió a todo aquel que se planteó la obra como un trabajo en serio, a dejar a un lado esta ambición:

*El Parsifal es un tema de opereta par excellence... ¿Es el Parsifal de Wagner su secreta risa de superioridad sobre sí mismo, el triunfo de su última, suprema libertad de artista, de su ir más allá del artista? — ¿es Wagner, que sabe reírse de sí mismo? Como he dicho, habría que desearlo: pues, ¿qué sería el Parsifal tomado en serio?*⁷⁶

Para Nietzsche, la última composición de Wagner no se podía tomar como una obra seria, pero más que la insinuación del filósofo por la aparente “conversión” de Wagner al cristianismo, la preocupación latente para él era el porvenir del arte en la modernidad.

⁷⁴ *Ibid.*, 169.

⁷⁵ Menciono esto con el fin de enmarcar la percepción de que la obra tiene contenidos cristianos, y que otros autores también lo pueden observar así. No es mi intención seguir la discusión de los contenidos raciales ni problematizar sobre ello.

⁷⁶ Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, 92.

2.3 Parsifal ¿una obra cristiana?

Richard Wagner se volvería un artista que no sólo recuperó el mito como tema fundamental en sus obras, también, desde la visión de Nietzsche, promovió el uso de nuevas tecnologías para sus puestas en escena:

En “Nietzsche contra Wagner”, de 1889, se hace clara su guerra frente al sujeto construido por los principios epistemológicos de la modernidad. Es Wagner quien representará la imagen más acabada de la subjetividad moderna, y, además, su culminación, no sólo porque se acomode temporalmente en la época, sino porque gustaba de elevar a lo sublime aquello que en sí mismo acrecentaba la pobreza del espíritu.⁷⁷

Rüdiger Safranski, en su libro *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*, admite que Wagner sí es un artista moderno, pero que esta actitud es justificada:

Richard Wagner echa mano siempre de todos los registros de su capacidad de producir efectos, para salir de la reserva de las artes meramente bellas y hacer posible la vivencia mítica o el arrobamiento embriagador. Tal como ya advertían críticamente sus coetáneos, su arte se convierte en “un ataque general a todos los sentidos”. Eso confiere una modernidad peculiar a su obra, que protesta contra la modernidad capitalista. Pues la primacía del efecto de la voluntad de producirlo caracteriza esta modernidad, en la que el público se organiza como mercado. Las artes también tienen que competir entre ellas para llamar la atención.⁷⁸

⁷⁷ Gerardo Martínez Cristerna, *Los oídos de Nietzsche para la vida: Metafísica, ontología, música, y corporalidad política*, (México: Euphyía, 2008), 69.

⁷⁸ *Ibid.*, 248.

Siempre habrá que reconocer la gran aportación que hizo Nietzsche al análisis de Wagner y la relevancia que se le ha dado en investigaciones posteriores sobre el compositor, pero tenemos que ir con cuidado, ya que, como he dicho, R. Wagner era un personaje polémico, y habrá siempre algún hecho de su vida que pueda ser tomado como una contradicción entre su forma de pensar y su forma de actuar; tratar de catalogar de manera dicotómica los acontecimientos de su vida, traería mucha pobreza al análisis de su trabajo como artista.

Del tal modo, recuperando la crítica que hace Nietzsche sobre la “moral cristiana” presente, según él, en la última obra del músico alemán, hay que preguntar: ¿es *Parsifal* una obra que abarca exclusivamente temas cristianos? Tratando de dar una breve explicación del porqué de la postura que aquí se tomará, y para dejar el desarrollo de las temáticas religiosas, simbólicas y míticas para el siguiente capítulo, *Parsifal* no es una obra exclusivamente cristiana, para entender esto, nos guiaremos por la explicación de Joseph Campbell y Arnoldo Liberman.

En primer lugar, Joseph Campbell, en el tomo III de su colección *Las máscaras de Dios: mitología occidental*⁷⁹, nos relata cómo la experiencia religiosa va convirtiéndose en cierto punto de la historia, en una experiencia “individual”, en una experiencia más enfocada al ser humano que a Dios o a la naturaleza que se le revela como un “misterio fascinante”; las primeras muestras de este nuevo modo de experiencia religiosa, se ven en los mitos caballerescos, uno de los mayores ejemplos de esta tradición, es el mito del Santo Grial.

Generalmente, cuando se habla del “Santo Grial”, se relaciona con la tradición cristiana, haciendo referencia al recipiente donde es vertida la sangre de Jesucristo, pero esta narración mítica tiene un origen pagano, específicamente céltico. Campbell señala que, símbolos pertenecientes a tradiciones orientales como el islam o el budismo, se incluyeron en los relatos caballerescos, apropiándose de estos y modificándolos a la práctica religiosa de su cultura, o sea la cristiana, por ejemplo:

⁷⁹ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, vol. III, (España: Atalanta, 2018)

Diferentes escuelas modernas han identificado el Grial con el caldero de la abundancia de Dagda, la escudilla mendicante de Buda –en la que se unían cuatro cuencos, símbolos de los puntos cardinales-, la Kaaba de la Gran Mezquita de La Meca y el símbolo-talismán máximo de algún tipo de rito gnóstico maniqueo de iniciación espiritual, posiblemente practicado por los caballeros templarios.⁸⁰

Como menciona la cita, los mitos que se desprenden de la tradición caballeresca de la Edad Media tienden a recuperar elementos de otras tradiciones míticas y religiosas, y *Parsifal* no es la excepción. Arnoldo Liberman, hablando específicamente de la obra de Wagner, dirá lo siguiente:

Por más que el misterio de los Caballeros quiera recordar la Última Cena y exaltar la sangre de Jesús, de ninguna manera lo hace desde una perspectiva ortodoxamente cristiana. Es cierto que Wagner alude al cristianismo, pero la amalgama de elementos heterodoxos, esotéricos, orientales y ocultistas es una proposición religiosa y herética [...]. Todos los símbolos del esoterismo universal se dan cita en Parsifal: el bosque, el castillo, la copa, la sangre, la lanza, la herida, el beso, el cisne, la paloma, la ausencia de la hostia, el círculo formado por los Caballeros.⁸¹

No estoy tratando de decir que el análisis de Nietzsche es erróneo, pero encerrar a *Parsifal* en una categoría de “ópera cristiana”, impediría asumir lo rica y basta que es en contenidos simbólicos diversos, algunos apartados de la tradición judeocristiana. Gracias a los trabajos a profundidad que se han realizado en torno a *Parsifal*, podemos expandir nuestros horizontes y pensar que la obra de Richard Wagner, si bien, estuvo expuesta a un sin fin de intereses tanto personales como

⁸⁰ *Ibid.*, 663.

⁸¹ Liberman, *Wagner: el visitante del crepúsculo*, 147.

sociales, no deja de estar cargada de un sin número de recursos simbólicos y míticos, no sólo cristianos, los cuales son mi punto de partida para el capítulo 3.

Capítulo III: Parsifal, un héroe mitológico: introducción al mito de “La búsqueda del Grial”, visto a su vez como la búsqueda de sí mismo

El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno;
pero como hombre eterno
– perfecto, no específico, universal –
ha vuelto a nacer.⁸²

Joseph Campbell

Durante los 2 primeros capítulos de este trabajo, traté, en primer lugar, de exponer las circunstancias económicas, políticas y sociales en las que vivió Richard Wagner. La segunda parte, abarcó una introducción al argumento general de la obra, para que se pudiera ir comprendiendo, en la medida de lo posible, la discusión que se ha llevado en torno a ésta, principalmente tomando como punto de partida la crítica de Friedrich Nietzsche a la última creación de Wagner.

La tarea que llevé a cabo en el último capítulo fue un esfuerzo por profundizar en los contenidos simbólicos de *Parsifal*, tomando de referencia el mito en el que está basada la obra que es: *La búsqueda del Grial*. El propósito de esto fue analizar qué tipo de valores aporta el héroe mitológico Parsifal, y si pueden ayudarnos en la crítica a la actitud individualista de la sociedad moderna.

El arte que parte desde la propuesta del romanticismo es un espacio para la reactualización de los mitos. En las sociedades antiguas, la religión, durante mucho tiempo, fue la encargada de la enseñanza y transmisión de los mitos primordiales (cristianos, celtas y árabes), de tal modo que fungieran como una guía en la manera de actuar de los seres humanos. Desde principios del siglo XIX, el arte empezó a jugar un papel fundamental en la forma de reactualizar los mitos. Los artistas románticos veían en el arte una oportunidad por cumplir la función que la religión,

⁸² Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 19.

por el desencantamiento del mundo y la Ilustración, ya no estaba haciendo; sobre esto comenta Wagner:

Podría decirse que allí donde la religión es artística queda reservado al arte salvar el núcleo de la religión. Pero el núcleo de la religión está en el conocimiento de la caducidad del mundo y en la consecuente orientación para liberarse de ella⁸³

No todos los artistas retoman los temas mitológicos en sus obras, pero algunos comprendieron la importancia de los relatos míticos para la vida de los seres humanos y dotaron a sus creaciones de un carácter remitologizador, entre ellos R. Wagner.

Partiendo de esta premisa, *Parsifal* se integra a esta tradición remitologizadora. Sin embargo, para no dejar ninguna duda de ello, en este tercer capítulo me enfoqué en desglosar ciertos contenidos de la obra para poder adentrarme en el análisis simbólico y mítico de la misma. Lo que pretendí en este capítulo es un acercamiento a *Parsifal* a partir de sus símbolos, y el desentrañamiento de algunos aspectos del mito que R. Wagner quiso poner de relevancia para la sociedad de su época.

⁸³ Safranski, *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, 266.

3.1 El Grial y sus representaciones simbólicas

Para analizar los contenidos mitológicos de la obra *Parsifal* de R. Wagner, es fundamental empezar por el mito del que surge este argumento: *El mito de la búsqueda del Grial*. El Grial, como símbolo, ha adoptado diferentes representaciones en las diversas tradiciones literarias y tiene similitudes con la vasija o caldero sagrado (se trata de vasijas rituales que se asemejaban al vientre materno, ámbito de toda creación) usado en ritos de iniciación, llamados paganos, pero que también se usan en ritos cristianos.

Tratando de seguir la explicación que hace Gilbert Durand en torno al lenguaje de los símbolos en *La imaginación simbólica* debemos entender que el símbolo es un misterio, un enigma. No es posible acceder a ellos de forma directa, es por ello que, a partir de los rituales, los mitos o de una imagen materializada (un ícono), es que tratamos de experimentar una epifanía para acceder a su contenido místico.

El símbolo no agota su significado en la representación, su sentido resuena en nuestro inconsciente como una imagen, que mediante un ejercicio de hermenéutica, nos permite acceder a la experiencia de su misterio. Los símbolos no sólo tienen resonancia a nivel individual, también forman parte del inconsciente colectivo. No son arbitrarios o convencionales, como es el caso del lenguaje de signos, que es de acceso directo mediante la unión formal de su significante y su significado.⁸⁴

La interpretación del lenguaje simbólico es un trabajo de sumo cuidado, las imágenes a nivel colectivo que permean en el inconsciente tienden a poseer similitudes en las representaciones tangibles de diferentes culturas, por ello es preciso hacer las indagaciones pertinentes, rastreando las representaciones de los símbolos que interesan al trabajo de investigación y posiblemente se encontrarán similitudes en las representaciones simbólicas de distintas sociedades, tanto arcaicas como modernas.

⁸⁴ Para desarrollar la idea de cómo funciona el lenguaje de signos, véase: Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Editorial Losada. S.A., 1945)

Centrándome en la investigación en torno al Grial, acudí al *Diccionario de símbolos*⁸⁵ de Jean Chevalier (1906-1993) y Alain Gheerbrant (1920-2013), y la definición que encontré es la siguiente:

Graal, grial. 1 en la literatura y la iconografía caballerescas, "el grial... es propiamente un objeto sobrenatural, cuyas principales virtudes son: que alimenta (don de vida); ilumina (espiritualmente); hace invencible". Fuera de innumerables explicaciones más o menos delirantes, el grial ha dado lugar a interpretaciones diversas, que corresponden a los planos de realidad que enfoca el comentador."⁸⁶

Chevalier y Gheerbrant mencionan 4 representaciones del *Grial* que hay en distintos mitos y la concepción que se tiene de éste en las investigaciones de Carl G. Jung⁸⁷:

1. La Copa en la que Cristo da de beber a sus discípulos, mediante el ritual de la eucaristía, se convierte en el mismo Cristo, que por medio de su sacrificio al ser crucificado ha limpiado nuestros pecados. La Cena, la Eucaristía y la Crucifixión guardan una relación inquebrantable en la tradición católico-cristiana, y forman el rito por el cual su comunidad renueva su fe al participar simbólicamente del sacrificio del Salvador.
2. En la tradición caballerescas, la búsqueda del mismo Grial podría parecer a primera vista, una labor física y de una aventura hacia el exterior, sin embargo, la forma en la cual uno puede acceder al misterio que representa el Grial, es también mediante la búsqueda interna y espiritual del sujeto. Es preciso transformar radicalmente la mente y el corazón para obtener el Grial y adentrarse en sus misterios.
3. A la tradición céltica pertenecen dos objetos, que podrían guardar similitud con el Grial: el caldero de Dagda y la copa de la soberanía.

⁸⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1ª ed., 10ª impr., trad. por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Editorial Herder, 1986)

⁸⁶ *Ibid.*, 526.

⁸⁷ *Idem.*

4. Desde la interpretación de C. G. Jung, el Grial simboliza “la plenitud interior que los hombres siempre han buscado”, referente al ámbito de la transformación espiritual.

Según Carlos García Gual, en su libro *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*⁸⁸, a Chrétien de Troyes, quien ya había sido mencionado en el capítulo 2, se le suele atribuir la primera narración en prosa del mito de la búsqueda del Grial, *Perceval ou le Conte du Graal (Perceval y la leyenda del Santo Grial)* (s. XII). En esta primera representación, el Grial recibe el nombre de *Gradalis* que proviene del vocablo en latín *Gradulus*, que refiere a un plato ancho no tan hondo en el que se sirven los peces.⁸⁹

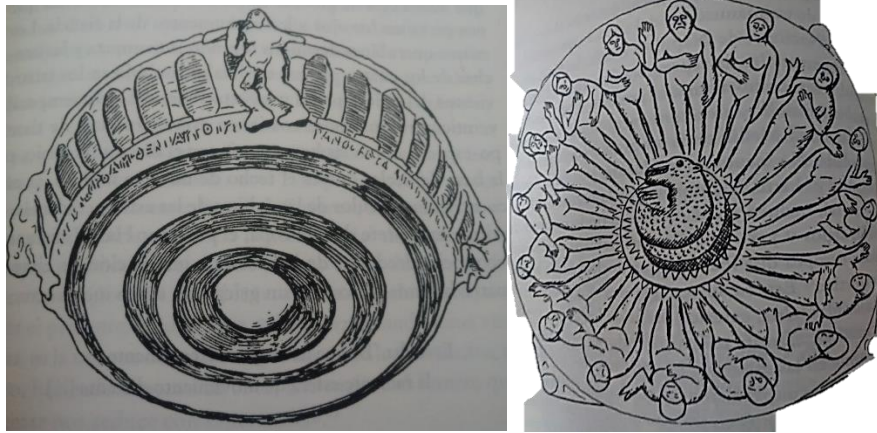
La imagen que presenta Chrétien de Troyes en el relato, remiten a las representaciones de receptáculos utilizados en rituales paganos. El Grial como un recipiente en forma de tazón, vasija o cáliz, se puede encontrar en vestigios de otras culturas que no tienen relación directa con la tradición judeocristiana, retomando el argumento de Joseph Campbell del capítulo anterior. Algunos ejemplos son los siguientes:

Uno de los artefactos que presenta Joseph Campbell en el volumen 4 de su colección *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, es una copa órfica de alabastro en la que un rito de iniciación es presidido por 16 entes, 9 mujeres y 7 hombres, con una especie de serpiente alada en el centro mientras que, al exterior de la copa, hay cuatro querubines ubicados en los 4 puntos cardinales, las cuales representaban una separación de la cúpula celestial. Esta copa data del siglo II o III d.C. y no se especifica donde fue encontrada.⁹⁰

⁸⁸ Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda* (Madrid: Alianza Editorial, 2003)

⁸⁹ *Ibid.*, 122.

⁹⁰ Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*, Vol. IV (Barcelona: Atalanta, 2018), 148-149.



Copa órfica de alabastro "Santuario de la serpiente alada" (Del lado izquierdo el exterior de la copa y del lado derecho el interior) tomada de Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, vol. IV (España: Atalanta, 2018), 148 y 149.

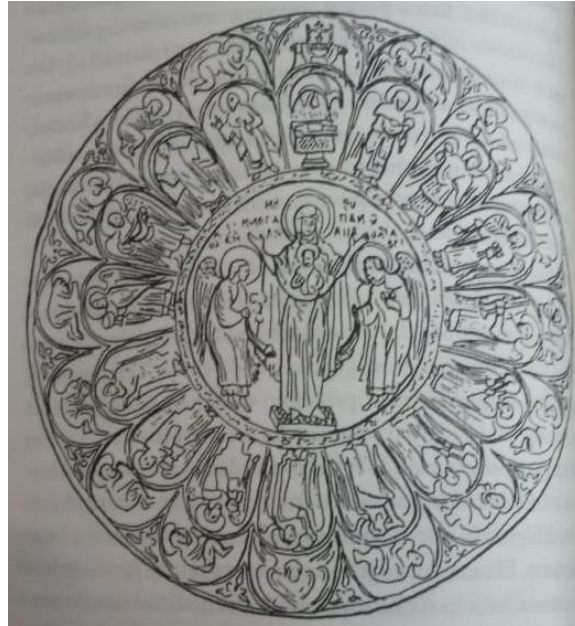
Otro objeto que Campbell presenta es una copa órfica sacramental de petrosa, que en el centro poseía a una diosa con un cáliz, rodeada por 16 figuras humanas. Fue encontrada en Rumania y data posiblemente del siglo III o IV d.C. Se atribuye a la cultura de los visigodos, provenientes de la Alemania oriental.⁹¹



Copa órfica sacramental de petrosa, encontrada en Rumania (del lado izquierdo el interior de la copa, del lado derecho la imagen de la Diosa que se encuentra al centro) tomada de Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, vol. IV (España: Atalanta, 2018), 34 y 35

⁹¹ *Ibid.*, 34-35.

Una representación que guarda una mayor cercanía a la tradición cristiana es una copa eucarística ortodoxa procedente del monasterio griego del monte Atos, que data del siglo XIII. La imagen que aparece en el centro es la Virgen Madre con Cristo, rodeada de un numeroso grupo de personas y ángeles, similar a las representaciones anteriores.⁹²



Copa eucarística del Monte Atos, tomada de Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología occidental*, vol. IV (España: Atalanta, 2018), 232.

García Gual explica que las distintas reinterpretaciones del mito de *La búsqueda del Grial* también tuvieron distintas formas de representar la imagen del Grial dependiendo de la interpretación de los autores y del periodo histórico en el que fueron escritas.

Por ejemplo, en el siglo XIII, en lo que García Gual llama “los autores de la *Primera Continuación*”, Parsifal (Perceval en la versión de Chrétien) ya no fue el héroe principal en *La búsqueda del Grial*, su lugar lo ocupó Galván, y el mismo Grial ahora

⁹² *Ibid.*, 232-233.

es una especie de receptáculo “mágico” que es capaz de surtir de comida en abundancia a los caballeros, guardando similitud con recipientes similares en la tradición celta.

La representación del Grial en el escrito de W. Von Eschenbach, tiene una representación particular ya que su Grial es completamente distinta, por lo menos en la forma, respecto a las que previamente revisamos. El Grial de Von Eschenbach es una especie de piedra preciosa, una piedra filosofal, la *lapisit exillis*. Según la tradición alquímica, este objeto es dador de salud y vida eterna, también suele relacionarse con la piedra que es desprendida de la frente de Lucifer al ser desterrado de los reinos de Dios.

La primera vez que el Grial es representado como el cáliz en el cual es depositada la sangre de Cristo, y por ende le es conferido el nombre de Santo Grial, es en el relato escrito en el siglo S. XIII por Robert de Boron (s. XII- s. XIII) *Li livres dou Graa*⁹³. Según el relato, el Grial forma parte de las reliquias pertenecientes a la pasión de Cristo, ahora en forma del cáliz en el que se dio de beber a los discípulos de Jesús en la última cena, incluyendo en las reliquias a la lanza de Longinus con la que le atravesaron el costado a Jesús en la cruz (y que su sangre fue recibida en el mismo Cáliz). Las reliquias fueron llevadas hasta Inglaterra, dónde serían custodiadas por la orden de los caballeros de la corte del Rey Arturo.

Es a partir de la interpretación de Boron que, las siguientes reinterpretaciones del mito de *La búsqueda del Grial* empezaron a reproducir de forma general dos temas dentro de su argumento:

1. La cristianización del símbolo del Grial, dotándolo ahora de un valor eucarístico.
2. El entrelazamiento del mito caballeresco con el relato evangélico de las reliquias de la pasión Cristo.

⁹³ Robert de Boron no tuvo oportunidad de terminar su ciclo de obras en torno al mito caballeresco, pero hoy en día se conservan alguno de sus escritos. Carlos García Gual, *Historia del rey Arturo*, 128.

Cada forma o imagen que se le dio (y se sigue dando) el Grial dentro de sus diferentes interpretaciones, parte de una tradición, un ritual de iniciación, un ejercicio cíclico de renovación espiritual, el punto central de *La búsqueda del Grial* está en la transformación de su héroe. En las varias interpretaciones que se han realizado de este mito, independientemente del nombre del personaje principal o la representación física del Grial, es necesario comprender el proceso de transformación que experimenta el héroe, para tratar de vislumbrar la intención última del mito.

Recapitulando el argumento de la obra *Parsifal* de R. Wagner, Parsifal emprende su búsqueda por la compasión que siente al ver a Amfortas sufrir por el dolor que le causa la herida originada en su encuentro contra Klingsor. Es más, la búsqueda en la obra, por lo menos la búsqueda física, no es la del Grial, sino de la lanza con la que ha sido herido Amfortas.

El papel que juega el Grial en la aventura de nuestro personaje principal es el acontecimiento de la ceremonia de la eucaristía, la cual es oficiada por el mismo Amfortas, que vive en carne propia el sufrimiento de Jesucristo, el Grial es presentado como la máxima reliquia de los caballeros, es la que renueva su fe y su vitalidad a partir de la celebración de la eucaristía, y ocurre dentro del tiempo cíclico, el cual se tendrá que repetir la siguiente vez que Parsifal regrese triunfante con la lanza a Monsalvat.

Si bien es importante para la trama poner atención a las pruebas que afrontó Parsifal, sus derrotas, sus victorias y como logró triunfar al final de su encomienda, hay que prestar mucha atención al camino interno que tuvo que acontecer para conseguir una transformación completa de su ser; de ser un inocente, casto e ingenuo, a transformarse en un héroe, sabio, que comprende ahora más que nadie el propósito y sentido de su existir.

Para cerrar la primera parte de este último capítulo, y continuar con el análisis del personaje Parsifal, planteé la siguiente pregunta: ¿podemos dar cuenta o testimonio de que la travesía de Parsifal en la obra de Wagner alude al viaje del héroe mitológico? Para ayudarme a responder esta pregunta me apoyé en la

propuesta teórica del *monomito* que desarrolla Joseph Campbell a lo largo del libro *El héroe de las mil caras*.⁹⁴

⁹⁴ Véase la nota 82. Cabe mencionar que ésta no es la única obra en la que Campbell trata el tema del mito o problematiza en torno a ello. Sin embargo, por ciertos propósitos afines a esta investigación, acoté el libro ya antes mencionado para desarrollar el análisis de *Parsifal* con la ayuda del *monomito*. A continuación, dejo aquí un compilado de bibliografía escrita por Joseph Campbell que puede consultarse para ampliar los horizontes sobre su investigación entorno el mito:

Los mitos en el tiempo (España: Emece, 2002); *Los mitos. Su impacto en el mundo actual* (España: Kairós, 2001); *El poder del mito*. Emece, Barcelona, 1991.; *En Busca de la felicidad, mitología y transformación personal* (Barcelona: Kairós, 2014).

3.2 Parsifal, el sabio por compasión: consideraciones en torno al personaje principal de la obra de R. Wagner respecto a la teoría del *monomito* de J. Campbell

Tal vez, la siguiente pregunta sea una de las que, a lo largo de este escrito, la o el lector se han planteado con justa razón: ¿cómo es que el mito puede tener resonancia en mi vida como individuo que forma parte de una sociedad?

En la introducción y en la primera parte de este capítulo, he mencionado de forma sintetizada cómo los mitos formaron parte de la vida de los seres humanos desde siglos atrás, y lo siguen haciendo, aunque no nos demos cuenta. Hoy en día, hablar del mito o referirnos a él en una conversación en casi cualquier contexto de la vida cotidiana, es abordar temas de fantasía o de sucesos irreales, y que parecieran no tener la más mínima relación con nuestra forma de percibirnos en sociedad.

Sin embargo, pensemos en cómo tendemos a consumir cierto tipo de producciones literarias, cinematográficas, musicales, pictográficas, etc. Los personajes, las historias o los superhéroes que aparecen como protagonistas de estas historias, por lo menos algunos de ellos, parecieran tener una conexión mágica con nuestras emociones y nuestros sentires, es como si esos personajes nos estuvieran transmitiendo algo que es difícil de explicar, pero que retumba en la parte más profunda de nosotros.

A continuación, cito un fragmento de la entrevista realizada por Blanca Solares a Philippe Walter, que se encuentra en el libro *Merlín, Arturo y las Hadas: Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*⁹⁵ En este fragmento de la entrevista Solares y Walter hablan sobre como ciertos personajes creados por las industrias del arte y del entretenimiento tienen un gran impacto en la sociedad contemporánea, pero hay una razón oculta alrededor de ello:

⁹⁵ Blanca Solares Altamirano, “La investigación del imaginario medieval. Entrevista con Philippe Walter”, cap. IV en *Merlín, Arturo y las Hadas: Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval* (Cuernavaca, Morelos: UNAM-CRIM, 2017)

Blanca Solares: Con relación a la Edad Media europea, fase histórica a cuyos mitos y símbolos están consagradas sus investigaciones, suele predominar un gran número de confusiones. Walt Disney y la empresa hollywoodense, el reciente boom del mercado editorial de Harry Potter, los archiconocidos comics de Asterix en Francia, etc., se han encargado de introducir en la industria de consumo infantil los motivos típicos medievales, Blanca Nieves y la bruja, la manzana envenenada y la espada mágica o las aventuras de Vercingétorix y de los caballeros del reino de Arturo, Merlín y la Mesa Redonda. A la fecha, se puede decir que se trata de motivos que cualquier niño puede reconocer en cualquier parte del planeta, en Europa, lo mismo que en México o Japón. Más allá de su éxito mediático, cómo explicar la acogida de estos símbolos. **¿Qué se esconde bajo la recepción moderna de estas historias?**

Philippe Walter: Si tales obras tienen un éxito tal es probablemente porque tocan esquemas mentales muy profundos o arquetipos de nuestro psiquismo. Remiten a mitos fundadores de la persona humana e ilustran conflictos interiores que debemos afrontar en la niñez o incluso en la edad adulta. Hoy sabemos que la construcción de la personalidad no se detiene en la infancia, sino que el ser humano no cesa de evolucionar psíquicamente durante toda su vida. Todas las producciones del imaginario son un llamado a fin de comprender los secretos interiores del ser humano.⁹⁶

¿A qué se refiere Philippe Walter cuando menciona esquemas mentales muy profundos o arquetipos de nuestro psiquismo?, antes de pasar a la explicación de la teoría del *monomito* de Joseph Campbell, es necesario presentar un concepto clave para comprender por qué el mito es trascendental en la sociedad, este concepto es el de: imágenes arquetípicas o arquetipos.

El concepto de imagen arquetípica es desarrollado por Carl Gustav Jung (1875 - 1961) quien en su libro *Psychology and Religion*⁹⁷ nos da la siguiente definición:

⁹⁶ *Ibid.*, 78-79.

⁹⁷ Carl G. Jung, *Psychology and Religion*, (Yale: University Press, 1938)

“Formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente.”⁹⁸

Las imágenes arquetípicas que, como ya ha mencionado Jung, se encuentran en el inconsciente, tendemos a externalizarlas en más de una forma. Lo que hace J. Campbell en su libro *El héroe de las mil caras* es realizar un compendio de sueños que pacientes les contaron a sus psicólogos y terapeutas, incluso sueños que han aparecido en columnas de periódicos, para compararlos con ciertos personajes míticos y sus aventuras. Un ejemplo de los materiales que Campbell incluyó fue el libro de Clement Wood (1888 - 1950) *Dreams: Their Meaning and Practical Application*.⁹⁹

Haciendo un entrelazamiento entre las preocupaciones reflejadas en los sueños de estas personas y los relatos míticos que nos va exponiendo J. Campbell, él empieza a exponer su propuesta teórica.

La propuesta teórica del *monomito* invita a reflexionar sobre la forma en la que los mitos, como historias ejemplares, tienden a compartir una estructura en común. No habla de que todos los héroes tengan que realizar las mismas hazañas o que compartan características físicas en común ni nada parecido, lo que comparten entre sí es el camino, sobre todo interno, que tienen que recorrer para poder encontrarse a sí mismos; de cómo la historia y las pruebas a las que se enfrentan estos personajes, sin centrarnos tanto en las características particulares de las aventuras de cada uno de ellos, tienden llevarlos por un camino de autodescubrimiento.

La travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras

⁹⁸ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 18. En *El héroe de las mil caras*, Campbell el autor nos comparte la definición de *imágenes arquetípicas* dada por Jung, del mismo modo nos incluye, a nota a pie de página, un recorrido por los diferentes autores o interpretaciones de este mismo concepto, pero con diferentes nombres que al final se desembocan en una misma idea.

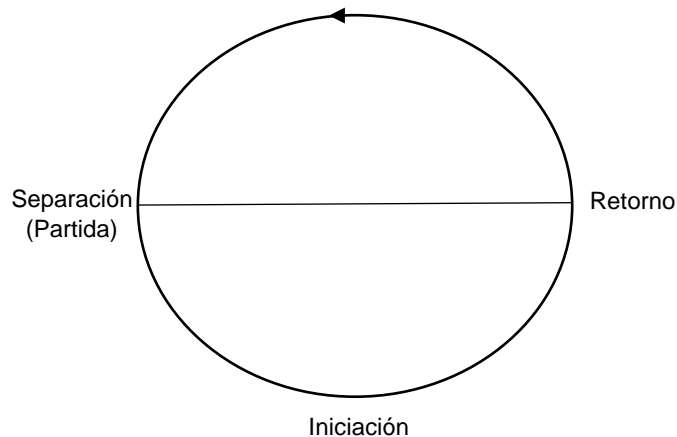
⁹⁹ Clement Wood, *Dreams: Their Meaning and Practical Application* (Nueva York: Greenberg, 1931)

*resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo.*¹⁰⁰

No todos los relatos fantásticos que conozcamos han de ser historias ejemplares ni formaran parte del inconsciente colectivo, J. Campbell lo dice de la siguiente forma:

*Los arquetipos que han de ser descubiertos y asimilados son precisamente aquellos que han inspirado, a través de los anales de la cultura humana, las imágenes básicas del ritual, de la mitología y de la visión.*¹⁰¹

El *monomito* propone que los caminos de los héroes mitológicos comparten entre sí una estructura en común, similar a los ritos de iniciación de las culturas antiguas: *separación (partida) – iniciación – retorno*, como unidad nuclear Campbell nos propone el siguiente esquema:



Esquema de la unidad nuclear del monomito obtenido en Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 25.

¹⁰⁰ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, 19.

En la separación o la partida (1), se encuentran las razones o primeros sucesos que impulsarán la aventura del héroe. Después de la partida, viene la iniciación (2), la cual traerá consigo una serie de retos y dificultades que tendrán como propósito afrontar al héroe con sus miedos e inseguridades más profundas; la manera en la que hace frente la adversidad dará forma a la última parte de su aventura. En la última etapa de su aventura que es el retorno (3), el héroe no puede dar por sentada su victoria, cerrar el ciclo es fundamental, ya que todo el aprendizaje que le ha dejado la aventura tendrá que verse reflejado en el modo en que será resuelto el conflicto inicial que se planteó desde su partida.

Dentro de cada una de las 3 etapas principales, hay ciertos sucesos que suelen acontecer en la aventura del héroe, a continuación, menciono los sucesos:

Partida:	Iniciación:	Retorno:
La llamada a la aventura La negativa al llamado La ayuda sobrenatural El cruce del primer umbral El vientre de la ballena	El camino de las pruebas El encuentro con la diosa La mujer como tentación La reconciliación con el padre Apoteosis La gracia última	La negativa al regreso La huida mágica El rescate de mundo exterior El cruce del umbral de regreso La posesión de los dos mundos Libertad para vivir

Tabla realizada a partir de: Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, (México: Fondo de Cultura Económica, 1997), 3.

Habrán mitos en los que ocurran la mayoría, si no es que todos, los sucesos antes mencionados, pero también existirá el caso de los mitos en los que no ocurran varios de estos sucesos o no los encontremos de forma explícita, pero J. Campbell argumenta que ese suceso puede faltar o estar implícito sin que nos demos cuenta a simple vista, pero eso no significa que la unidad nuclear no exista dentro del mito que se esté trabajando.

Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas; sin embargo, es asombrosa la poca variedad que se encuentra en la morfología de la aventura, en los personajes que intervienen, en las batallas ganadas. Si uno u otro de los elementos básicos del arquetipo queda omitido de un cuento de hadas, leyenda, ritual o mito, se halla implícito de uno u otro modo. Y la omisión misma puede ser muy significativa para la historia y la patología del caso [...] ¹⁰²

El *monomito* no pretende ser una estructura rígida de análisis, debe de entenderse como una propuesta dinámica que ayuda al estudio de las imágenes arquetípicas que se encuentran en la aventura del héroe mitológico. La inexperiencia al momento de trabajar los mitos, el desentendimiento del lenguaje simbólico o de la falta de apego a este tipo de narraciones, dificulta la indagación de sus contenidos simbólicos.

Los mitos, como historias ejemplares que son, no tienen una obligación de culminar en un “final feliz” o con la vitoria del héroe frente a la adversidad; el sentido último del mito es generar una reflexión introspectiva, que luego puede generar un cambio de perspectiva frente a la vida en sociedad.

Como ya mencioné, los mitos son susceptibles a reactualizarse por medio del arte, sin embargo, ciertos entes que llevan a cabo la labor de la reactualización de los mitos pueden caer en el error de dejar como tema aparte el mensaje central de la narración mitológica. J. Campbell trata de exponer las consecuencias que pueden resultar de la reapropiación de los mitos de civilizaciones antiguas por parte de la sociedad moderna:

El perfil de los mitos y de los cuentos está expuesto a ser dañado u oscurecido. Los rasgos arcaicos son generalmente eliminados o suavizados. El material importado

¹⁰² *Ibid.*, 9.

se revisa para que cuadre con el paisaje, las costumbres o las creencias locales y el material primitivo sufre en el proceso. Lo que, es más: en las innumerables repeticiones de una historia tradicional son inevitables las dislocaciones accidentales o intencionales. Para explicar elementos que por una u otra razón han perdido su significado, se inventan interpretaciones secundarias, a menudo con gran habilidad.¹⁰³

Por otro lado, la visión científicista del mundo no da el valor debido a las enseñanzas que tratan de ser compartidas mediante los mitos, a modo de poder dar un sentido a nuestra existencia:

En cuanto la poesía del mito es interpretada como biografía, historia o ciencia, muere. Las imágenes vivas se convierten sólo en hechos remotos de un tiempo o de un cielo distante. Además, no es difícil demostrar que como ciencia o historia la mitología es absurda. Cuando una civilización empieza a reinterpretar su mitología de esta manera, la vida huye de ella, los templos se convierten en museos y se disuelve la liga entre las dos perspectivas.¹⁰⁴

Ya expuesta la propuesta del *monomito*, en la siguiente parte de este capítulo resalté ciertos pasajes de Parsifal que me permitieron llevar a cabo el análisis comparativo respecto al esquema del *monomito*, y desarrollé de forma breve ciertas ideas que surgieron con el análisis.

Resalto que, si bien en este trabajo sólo acudí a la figura de Parsifal para hacer mi análisis, dado que es el personaje principal de la obra que trabajé en este proyecto¹⁰⁵, los demás personajes de la última obra compuesto por Wagner son dignos de un estudio propio, y cabe aclarar que ya existen este tipo de trabajos, por

¹⁰³ *Ibid.*, 141.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 142.

¹⁰⁵ También quiero aclarar que debido a la falta de experiencia y el tiempo que se requiere para llevar a cabo este tipo de análisis, me limité a trabajar un solo personaje (Parsifal), procurando ser lo más claro y concreto respecto a la breve introducción que hice de éste en la investigación.

mencionar un ejemplo: María Lourdes Alonso Gómez, en su libro *Las mujeres de Wagner: Una aproximación simbólica a Isolda, Brünnhilde y Kundry*¹⁰⁶, retoma ciertos personajes femeninos de las obras de Wagner para el análisis de la figura femenina en las óperas del compositor alemán: como se hace notar en el título, Kundry, que forma parte también de la obra *Parsifal*, es uno de los personajes que trabaja María L. Alonso en su estudio.

Es de suma importancia entender la relevancia que tiene el aplicar el análisis de los mitos a las investigaciones y trabajos en torno a la sociedad y sus formas de convivencia y su comportamiento, así como a los trabajos en torno a la concepción de la realidad por parte de los seres humanos. Los mitos no son una guía de auto superación o una forma de emanciparnos de la vida moderna, y de retorno a las formas de vida antiguas, es más bien una invitación a todos nosotros a poder replantearnos y cuestionarnos la reglas y formas de vida que rigen nuestro día a día, y no pasar de largo lo basto y fructífero de retornar a estas narraciones míticas.

“Los valores de la Edad Media que la modernidad no reconoce y parece querer destruir son todos los ligados a lo sagrado y al respeto de lo prohibido. El mundo medieval respetaba la naturaleza, donde encontraba remedio a sus males; el mundo contemporáneo explota y destruye despiadadamente a la naturaleza hasta el punto de destruirse a sí mismo”¹⁰⁷

¹⁰⁶ María L. Alonso Gómez, *Las mujeres de Wagner: Una aproximación simbólica a Isolda, Brünnhilde y Kundry* (2011)

¹⁰⁷ Solares, *Merlín, Arturo y las hadas*, 80.

3.3 Parsifal en la modernidad: los valores de un héroe mitológico y su contraste con la sociedad contemporánea

La partida

El héroe, que puede tener figura masculina o femenina, no se presenta al inicio de las narraciones mitológicas como el ser que ha triunfado ante la adversidad ni el que ha alcanzado la cúspide del éxito o que ha logrado un autodescubrimiento total. Estos personajes se nos presentan como seres que ostentan imperfecciones, que no han desarrollado al 100% sus capacidades, que no han recibido la guía necesaria para lograr las metas que se plantearán a lo largo de la narración.

Estos sujetos pueden provenir de un origen humilde o incluso ser los descendientes semihumanos de los mismos dioses, pero que no tienden a gozar de las maravillas de la que sus progenitores gozan. En ocasiones, al principio de las narraciones mitológicas los héroes no tienen una idea clara de quienes son o quienes pueden llegar a ser, ¿qué sucede cuando el mismo héroe no conoce ni su propio nombre?

En *Parsifal*, la profecía que le es revelada a Amfortas por parte del Grial dice:

El sapiente por la compasión, el casto inocente, espéralo, es mi elegido.¹⁰⁸

El nombre de Parsifal juega un papel importante en el desarrollo de la obra, no sólo por su origen etimológico (Fal=tonto, simple; Parsi= puro, inocente¹⁰⁹), sino por la forma en la que él ha olvidado su nombre y le es revelado.

El llamado a la aventura acontece cuando asesina al cisne, esto tiene 2 funciones: por un lado, es el momento de la obra en la que se presenta a Parsifal al público (sin aún ser mencionado el nombre de éste) y, por otro lado, la carga simbólica que trae consigo la muerte de este animal, tiene como repercusión un mensaje que se encuentra implícito en la obra:

¹⁰⁸ Wagner, *Parsifal*, 23.

¹⁰⁹Raíces de origen persa o árabe, los autores difieren entre estos dos.

Gurnemanz y los cuatro escuderos se vuelven sobresaltados. Un cisne silvestre llega, aleteando en vuelo fatigoso, al borde del lago. Está herido. Se sostiene penosamente, y al fin cae moribundo sobre la orilla.¹¹⁰

Mientras se está representando esto en el escenario Wagner, con la música, augura la muerte (interna, no biológica) de Parsifal. Se escucha la voz de un cisne, es el último canto que desprende cuando la hora de su muerte se acerca, Platón dice en su diálogo *Fedón*:

*Los cisnes, cuando presienten que van a morir, cantan aquel día aún mejor que nunca, a causa de la alegría que tienen al ir a unirse con el dios al que ellos sirven. Pero el temor que los hombres tienen a la muerte hace que calumnien a los cisnes, diciendo que lloran su muerte y que cantan de tristeza...*¹¹¹

El rito de iniciación en las ceremonias rituales es sobre todo una renunciación, la muerte de nuestro pasado, de nuestros pecados anteriores, pero al mismo tiempo es la aceptación de nuestro destino, de una nueva vida, del volver a nacer, de abrir los ojos y observar el mundo de una forma distinta. Parsifal con la muerte de este cisne, inicia su renacimiento

Parsifal no sólo se arrepiente de haber causado la muerte de un animal después de la explicación que Gurnemanz, el sabio de Monsalvat, le da sobre el lugar sagrado en donde ha dado muerte a ese cisne. Kundry, una mujer que ha sido condenada por un grave pecado, y trata de expiar sus penas ayudando a los caballeros que custodia el Grial, revela a Parsifal que su madre, Herzeleide, ha muerto; como si se tratara de un sueño, Parsifal recuerda que ha abandonado su hogar y experimenta el dolor de no poder ver a su madre nunca más.

¹¹⁰ Wagner, *Parsifal*, 14.

¹¹¹ Información obtenida en el blog virtual "Los símbolos y su significado", consultada 13 de abril del 2020 que pude consultarse en el siguiente enlace: <https://simbolosysignificados.blogspot.com/2018/08/el-cisne-simbolo-y-significado.html>



Escuderos y Kundry mientras tiene un niño muerto en sus brazos (representando al cisne de la versión original)(acto I), fotograma tomado de la versión: Wagner, Richard. "Parsifal". Vogt, Pankratova, Zeppenfeld, McKinny, Grochowski, Lehner. Bayreuther Festspiele, Hartmut Haenchen. Staged by Uwe Eric Laufenberg. (2016)

Parsifal queda en shock, trata de matar a Kundry, pero Gurnemanz lo detiene, y luego de apaciguar su ser, se le invita a presenciar la ceremonia del Grial en el castillo. El llamado a la aventura se ha presentado con la muerte de cisne, y tiene como consecuencia la revelación de la vida que había olvidado. Gurnemanz lo ha invitado a formar parte del misterio más sagrado que acontece en Monsalvat, este suceso puede representar la ayuda sobrenatural:

Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar [...]Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino [...]No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere.¹¹²

¹¹² Campbell, *El héroe de las mil caras*, 46.

A continuación, Parsifal presencia la misa, el ritual por el cual los caballeros renuevan su fe y su energía vital por medio del Grial, pero esto no es lo que llama su atención. Él pone atención en Amfortas, el hijo del rey Titurel, está mal herido y lacerado de su cuerpo, Amfortas está oficiando la misa. Sin embargo, el poder del Grial no lo puede ayudar a él, su sufrimiento aumenta conforme va pasando la ceremonia. Sólo existe un modo de devolverle la salud, recuperar la lanza que Klingsor le ha arrebatado y tocar su herida con la punta, pero ningún caballero puede con tal empresa.



Rogelio de Egusquiza y Barrera, *Amfortas*, 1894, aguafuerte, punta seca sobre papel japonés, 506 x 368 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/amfortas/618a43a2-f62a-4f13-8ccb-2f1aed6a92c8>

Es este preciso momento Parsifal queda atónito, la imagen del moribundo Amfortas ha quedado grabada en su mente y en su alma, el sentimiento de compasión y de piedad se ha hecho presente en su ser, sin poder responder a la pregunta de

Gurnemanz: “¿**No comprendes nada de lo que has visto?**”¹¹³, es expulsado de forma violenta por el sabio de Monsalvat, pero una voz a lo alto pronuncia la profecía que se le ha presentado a Amfortas sobre el ser que podrá salvarlo del sufrimiento: “**El sapiente por compasión, el puro inocente**”.¹¹⁴

Parsifal no ha aceptado una tarea que le es impuesta por una entidad suprema o sobrenatural, él ha generado empatía por el dolor que le acontece a Amfortas, puede que Gurnemanz haya tomado la actitud de nuestro héroe como *la negativa a la aventura*, pero Parsifal no ha respondido negativamente, lo que pasa es que no ha sido iniciado en los misterios de la eucaristía, en las ceremonias de los caballeros, todo esto es un nuevo mundo para él, como si se tratara *del cruce del primer umbral*:

*La aventura es siempre y en todas partes un pasar más allá del velo de lo conocido a lo desconocido; las fuerzas que cuidan la frontera son peligrosas; tratar con ellas es arriesgado, pero el peligro desaparece para aquel que es capaz y valeroso.*¹¹⁵

Parsifal dio el primer paso, se aventuró a lo desconocido, en el mundo de la fe de los caballeros, de los misterios que son transmitidos a través de la ceremonia del Grial, y gracias a que da este primer paso, su aventura ha dado inicio.

La iniciación (El camino de las pruebas)

Son dos los personajes que confrontan a nuestro héroe, por un lado el hechicero Klingsor, quien es el responsable de la herida que mantiene en agonía a Amfortas, y Kundry, quien es un personaje bastante complejo, ya que la dualidad que maneja consta de brindar ayuda a los caballeros protectores del Grial, pero a la vez, fue la responsable del fracaso del ataque perpetrado por Amfortas hacia los dominios del

¹¹³ Wagner, *Parsifal*, 26.

¹¹⁴ *Ibid.*, 27.

¹¹⁵ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 53.

hechicero, ella sedujo con sus encantos a Amfortas mientras Klingsor lo despoja de la lanza sagrada¹¹⁶ y la clava a un costado de su torso.

Klingsor tiende a ser el opuesto de Parsifal, el primero tenía la intención y el deseo de unirse a la orden de los caballeros del Grial, mientras que el segundo desconocía completamente a ésta.

Klingsor optó por mutilar su órgano sexual para no caer en las tentaciones de la carne y mantenerse puro, pero este acto fue condenado por Titurel y los demás caballeros. No fue una renuncia por convicción ni por voluntad propia, fue una renuncia autoimpuesta y hecha con violencia hacia su persona. Parsifal es un “ser puro e inocente, es casto pero tonto”, lo que aquí sucede es que Parsifal desconoce los placeres de la carne, no tiene experiencias o un acercamiento con su sexualidad, sin embargo, cuando se presenta la ocasión de experimentar el acto carnal, renuncia de forma voluntaria a ésta en pro de cumplir su tarea y llevar la salvación a Amfortas.

Klingsor, en venganza por no ser aceptado, y al no poder acceder a los dones otorgados por el Grial, opta por los poderes provenientes de la magia, utilizándolos para crear su dominio, en el cuál, cualquier hombre que intente atravesarlo tendrá que enfrentar diferentes pruebas, las cuales están predispuestas para frustrar los propósitos de los caballeros más valientes.

Parsifal llega hasta los dominios de Klingsor para enfrentar el camino de las pruebas, también podría decirse que entra a un umbral de situaciones desconocidas para él, algo similar (y a la vez contrario) a su entrada a Monsalvat. El territorio donde habita Klingsor está rodeado por un jardín, basto e inundado de bellas flores, pero en realidad son ninfas¹¹⁷ que habitan ahí y son las encargadas de seducir a cualquiera que se atreva a entrar en él. Varios caballeros han caído

¹¹⁶ La lanza y el Grial, como ya mencioné con anterioridad, forman parte de la cosmovisión cristiana que forma parte del momento de la pasión de Cristo. La lanza de Longinus es utilizada para atravesar el costado de su torso y comprobar que ha muerto, mientras que el Grial es utilizado en la última cena para dar de beber a los invitados del mesías, y para recolectar la sangre que sale de la herida provocada por la lanza al final de su pasión.

¹¹⁷ En la mitología griega, una ninfa es una deidad menor femenina típicamente asociada a un lugar natural concreto, como puede ser un manantial, un arroyo, un monte, un mar o una arboleda.

en sus encantos y son enviados a pelear contra Parsifal por órdenes de sus ninfas. Sin embargo, esto no representa ningún problema para Parsifal, su juventud y fuerza hacen que salga vencedor de la lucha en contra de todos los caballeros que han caído en los encantos de las ninfas.



Parsifal y las ninfas (Acto II), fotograma de la versión: Wagner, Richard. "Parsifal". Vogt, Pankratova, Zeppenfeld, McKinny, Grochowski, Lehner. Bayreuther Festspiele, Hartmut Haenchen. Staged by Uwe Eric Laufenberg. (2016)

Las ninfas al ver que sus hombres han sido vencidos, se proponen seducir a Parsifal, y en un primer momento nuestro héroe parece no tener ningún inconveniente en dejarse seducir, sin embargo, cambia su actitud al ver que las ninfas empiezan una disputa para ver quien será la que compartirá sus encantos con él, y entre tantos gritos y confusión, Parsifal intenta huir, pero Kundry llega al jardín, aparta a las ninfas y dice por primera vez el nombre de nuestro héroe: Parsifal, aquí le es recordado el nombre que había olvidado por tanto tiempo:

Parsifal. - (sin acercarse aún) ¿Fuiste tú la que me llamó, a mí que nunca tuve nombre?

Kundry. - A ti, inocente y puro, llamé "Fal- parsi" ... A ti, puro e inocente, "Parsi-fal". Moribundo en tierra arábiga, así nombró y saludó Gamuret, tu padre, al hijo que en materno seno dejaba custodiando. Para revelártelo

***esperaba yo aquí. ¿Qué fue lo que aquí pudo traerte sino el ansia de saberlo?*¹¹⁸**

Así como al principio de la obra, Parsifal se entera de la muerte de su madre, ahora Kundry le revela que la causa de su muerte fue el gran dolor que le causó la partida de su hijo. Herzeleide, la madre de Parsifal, había tratado de evitar que su hijo tuviese el mismo destino que su padre (Gamuret), quien se aventuró a combatir junto a los caballeros del Grial, y cayó muerto en el campo de batalla. Kundry aconseja a Parsifal reconocer su culpa, porque según ella ese es el primer paso para la redención, y lo invita a tener un encuentro sexual con ella, y así poder alcanzar la salvación que tanto Kundry anhela.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Kundry*, 1906, Óleo sobre lienzo, 240 x 180 cm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/kundry/a99c2562-c9d2-4b4c-8520-21d35cece73f>

¹¹⁸ Wagner, *Parsifal*, 41.

Kundry se acerca a él y le da su primer “beso de la pasión”, pero en cuestión de segundos, como si una fuerza sobrenatural atravesara a Parsifal, él se aparta y rechaza esta acción, ¿qué ha pasado? Para entender esta escena, me permito hacer uso del diagrama presentado por Wieland Wagner (nieto de Richard Wagner), en 1951 en una edición del Festival de Bayreuth:

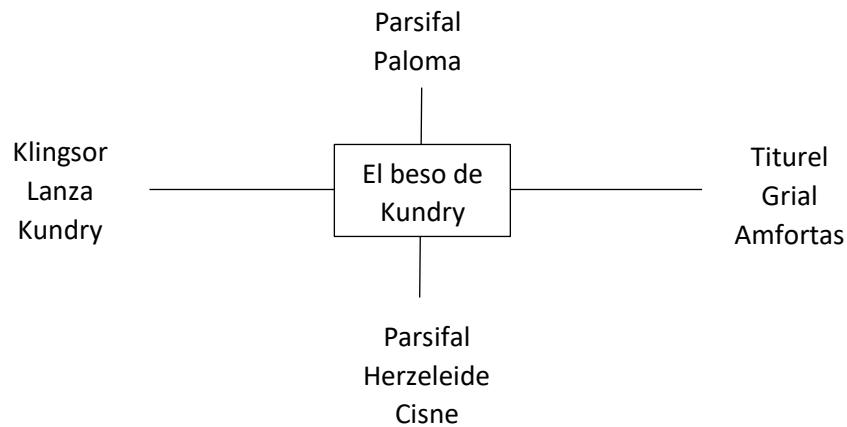


Diagrama realizado por Wieland Wagner consultado en: Arnoldo Liberman *El visitante del Crepúsculo* (España: Gedisa, 1990), 148.

Podemos observar como este esquema en forma de cruz nos presenta en su centro “el beso de Kundry”, ¿por qué es tan importante? Kundry es el único personaje femenino que aparece en escena durante toda la obra, y lleva consigo una pena muy grande, este momento de la obra puede funcionar como el encuentro con la Diosa.

En los extremos del esquema vemos relaciones con personajes que son opuestos o contrastantes entre sí, y que tienden a ser incluso hasta una especie de círculo que nos describe las causas que desencadenan el actuar de nuestros personajes.

Existen distintas relaciones que se pueden hacer por la forma en la que se organiza el esquema, por ejemplo: tenemos como actitudes opuestas la actitud de Parsifal frente al beso de Kundry en contraposición a la de Amfortas, el primero como hemos

observado, ha rechazado este acto que hubiese desencadenado en la relación sexual con Kundry, ¿por qué la evita?

Una de las claras diferencias que se pueden observar en obra es que Amfortas es un ser que se deja llevar por sus pasiones y sus impulsos, de forma impulsiva fue a buscar a Klingsor para acabar con él, y su pasión hizo que cayera en la tentación cuando Kundry se lo propone, de tal modo se deja ver que él no puede ser el digno heredero del Grial, dado que ha actuado por interés propio y su arrogancia lo ha condenado al sufrimiento.

Parsifal acude al territorio de Klingsor por compasión, porque ha sentido una profunda empatía por el sufrimiento de Amfortas, y es esa misma compasión la que le recuerda el propósito de su aventura y evita caer en los encantos de Kundry, quien luego del rechazo dice las siguientes palabras:

Kundry. - (con vehemente pasión) ¡Despiadado!... Pues ya que en tu corazón has dado albergue a los dolores ajenos, quepan en él también ahora los míos. Si eres redentor, ¿qué puede, inicuo, impedirte que me unas a ti para redimirte?¹¹⁹

¿Por qué ella pide la redención? La complejidad de Kundry recae en la penitencia que le fue impuesta. Ella se burló del Salvador Jesucristo durante su crucifixión y al verle a los ojos cayó en ella un terrible pesar, el cuál ha sido aprovechado por Klingsor para usarla como un instrumento en beneficio propio; ella piensa que la dualidad de Kundry se halla por ejemplo cuando ayuda a Klingsor a hacerse con la lanza y lastima a Amfortas, tiempo después va a Monsalvat y llevando bálsamos y ungüentos para aliviar su dolor, del mismo modo Gurnemanz menciona que ella ha ayudado a su causa llevando mensajes a sus caballeros en el campo de batalla.

¹¹⁹ *Ibid.*, 45.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Kundry*, 1894, aguafuerte, punta seca sobre papel japonés, 515 x 285 mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/kundry/7734d469-26e8-42af-b5c5-6ea88e70a997>

Campbell habla de cómo en el encuentro con la diosa el héroe accede a un poder mayor a partir de la unión y comprensión de la figura femenina:

La mujer, en el lenguaje gráfico de la mitología, representa la totalidad de lo que puede conocerse. El héroe es el que llega a conocerlo. Mientras progresa en la lenta iniciación que es la vida, la forma de la diosa adopta para él una serie de transformaciones; nunca puede ser mayor que él mismo, pero siempre puede prometer más de lo que él es capaz de comprender. Ella lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas. Y si él puede emparejar su significado, los dos, el conocedor y el conocido, serán liberados de toda limitación. La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial. Los ojos deficientes la reducen a estados inferiores; el ojo malvado de la ignorancia la empuja a la banalidad y a la fealdad. Pero es redimida por los ojos del entendimiento. El héroe que puede tomarla como

es, sin reacciones indebidas, con la seguridad y la bondad que ella requiere, es potencialmente el rey, el dios encarnado, en la creación del mundo de ella.¹²⁰

Para poder ser merecedor de los dones de la diosa existe más de un modo, una de ellas efectivamente es la unión del hombre con la mujer en el acto sexual, pero en este caso en particular, el mensaje que trató de manejar Wagner en su obra, sin virar hacia un aleccionamiento moral o cristiano, es el de la salvación por el amor, no carnal, y la compasión.

Parsifal ofrece redención a partir de la compasión que también tiene ante el dolor de Kundry, porque ese es el gran don de Parsifal, sin embargo, ella no acepta aún su redención, por lo que Kundry ahora representada como “madre terrible”, condena a Parsifal a vagar por el mundo, hasta el día que sus caminos se vuelvan a encontrar, dejando así a nuestro héroe sin la posibilidad de regresar a Monsalvat a menos que Kundry vaya a ese mismo lugar, y así será.

Parsifal, al no dejarse seducir y lograr empatizar con Kundry, es capaz de otorgarle la redención, pero eso sucederá al final de la obra. Nuestro héroe entendió que su misión va más allá de una satisfacción individual, ha de lograr lo que se proponga porque de ello depende la vida de muchas personas y ese motivo sobrepasa cualquier recompensa individual que el éxito de su misión implique. Joseph Campbell dice lo siguiente respecto a la renuncia de la satisfacción personal:

El individuo, por medio de prolongadas disciplinas psicológicas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerrequisito al renacimiento en la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (unificación). Después de disolver totalmente todas sus

¹²⁰ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 71

ambiciones personales, ya no trata de vivir, sino que se entrega voluntariamente a lo que haya de pasarle... ¹²¹

Kundry es un personaje tan complejo que no podré desarrollar más allá de lo que se ha mencionado ya de ella en este trabajo, sin embargo, no podemos perder de vista que la representación de la figura femenina en Wagner tiene sus ambivalencias y estas mismas al momento de estudiarlas hay que trabajarlas debidamente.

El cierre de esta segunda etapa estará protagonizado por dos figuras opuestas entre sí, Klingsor y Parsifal. La razón por la cual Parsifal vence a Klingsor, es porque aceptó de forma voluntaria la renuncia de sus pasiones y ha trascendido, como dijo Kundry, a experimentar hasta los dolores ajenos, dice Campbell:

La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido). Pero esto requiere abandonar la unión al yo mismo y eso es lo difícil. El individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia. [...]Es en esta prueba donde se abre la posibilidad de que el héroe derive esperanza y seguridad de la figura femenina protectora, por cuya magia (los encantos del polen o su fuerza de intercesión) es protegido al través de todas las aterradoras experiencias de la iniciación en el padre que hace desfallecer al ego."¹²²

El encuentro con el padre, al igual que el encuentro con la diosa, no se deben de tomar de forma literal, Parsifal logra la reconciliación consigo mismo, no pierde la fe y honra su promesa de llevar consuelo y salvación a Amfortas, y ahora también a Kundry. Él ha sido capaz de vencer su lucha interna y por ello cuando Klingsor le

¹²¹ *Ibid.*, 136.

¹²² *Ibid.*, 78-79.

arroja la lanza (representación de lo masculino) no tiene el mismo efecto que tuvo con Amfortas, ya que él es digno de portar el arma.

Los dones que la Lanza otorga a Parsifal son distintos a los que el hechicero pudo acceder. Parsifal hace la señal de la cruz con la Lanza y así logra acabar con Klingsor y todo su reino, no necesita confrontar físicamente al enemigo. Si bien su camino no ha acabado, él ha alcanzado la transfiguración de su ser y de tal modo se volvió “*el inocente hecho sabio por la compasión*”.

Parsifal. - Con esta arma, y con este signo, destruyo yo tus mágicos encantos. Ella misma curará la herida que tú con ella inferiste... Convierta ella también en ruinas y en duelo todo este prestigio engañoso.¹²³

El retorno

La aventura de nuestro héroe casi concluye, pudo hacer frente a las pruebas que le han puesto en el camino, sin embargo, la maldición hecha por Kundry no le permite volver a su destino hasta que ella vuelva a Monsalvat:

Kundry. - [...] ¡Aunque huyas de aquí, aunque libres encuentres todos los senderos de la tierra, no has de encontrar el camino que tú buscas! ¡Porque todos los caminos y todos los senderos que te alejen de mí... yo te los maldigo!¹²⁴

La negativa al regreso y la huida mágica se encuentran en un mismo punto en el que desconocemos a ciencia cierta las dificultades que se le han presentado a Parsifal, Campbell explica que al obtener “el trofeo por medio del conflicto, el retorno no será un proceso fácil, incluso hace hincapié en la maldición lanzada por parte de alguna fuerza mágica o divina:

¹²³ Wagner, *Parsifal*, 48.

¹²⁴ *Idem.*

Si el héroe en su triunfo gana la bendición de la diosa o del dios y luego es explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad, el último estadio de su aventura está apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural. Por otra parte, si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada y a menudo cómica. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas.¹²⁵

A pesar de todo, la misma maldición es la que lo termina ayudando a volver al lugar donde la aventura inició, en este momento ya no existen las coincidencias ni las ambigüedades, el mismo Wagner decidió que Parsifal, así como partió en la busca de la lanza, retornara a Monsalvat en un Viernes Santo. Ha regresado para que el Grial y la Lanza, las dos reliquias (femenina y masculina), vuelvan a estar juntas, y así mediante el ritual de la eucaristía sean capaces de revitalizar a los caballeros que custodian el castillo que éstas habitan.

Por lo general, el cruce del umbral de regreso implicaría que el héroe retornó para compartir los dones que las figuras divinas y sagradas le han enseñado para brindar salvación a los mortales y a los no iniciados, sin embargo, Parsifal trata de ayudar a los ya iniciados, pero el problema es que ninguno de ellos tiene el poder para compartir los dones de las reliquias sagradas y llevar a cabo la ceremonia para la renovación de la vitalidad y de la fe.

Así que no sólo Parsifal se renovó a sí mismo en esta aventura y adquirió sabiduría para poder vencer la adversidad, sino que ha regresado a relevar a quien por no haber sido capaz de superar sus tentaciones (Amfortas) perdió los dones de la renovación y su título de rey ahora que Titurel, su padre, ha fallecido. Es Parsifal quien ahora toma su lugar como el nuevo rey de los caballeros. Pero este nunca

¹²⁵ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 114- 115.

fue el propósito del héroe, he ahí otra de las diferencias entre Parsifal, Amfortas y Klingsor, estos dos últimos no fueron dignos del Grial ni de la Lanza.

Todos los sucesos que acontecen en la última parte de la obra son ritos pertinentes a la tradición cristiana, pero que tienen una resonancia universal. Por un lado, Gurnemanz da la bienvenida a Parsifal y luego lava y unge su frente, ha bautizado al héroe, ésta la forma en la que Gurnemanz realiza el rito de iniciación para forme parte de las tradiciones de los caballeros. Esta unción a su vez sirve para confirmarlo como el nuevo rey de Monsalvat:

***Gurnemanz. - Así nos fue profetizado; así consagro tu frente para saludarte como rey. ¡Tú, el hombre puro, que sufres por la compasión, sapiente por tus proezas santas!*¹²⁶**

Parsifal otorga la redención de sus pecados de Kundry a partir del rito del bautismo que él realiza en ella, ahora Parsifal es quien le da un beso (en la frente), la mujer ha quedado conmovida y ha comprobado que el amor no necesariamente tiene que ser sexual o carnal para que con su poder se logre la redención:

***(Parsifal que toma agua del manantial, se acerca a Kundry, que sigue ante él de rodillas, y vierte el líquido sobre su cabeza) Parsifal. - Así ejerzo el primer acto de mi oficio... Recibe el bautismo, ¡y cree en el Redentor!*¹²⁷**

Campbell menciona sobre el rito del bautismo lo siguiente:

Pocos de nosotros tenemos algún indicio del sentido del rito del bautismo, que fue la iniciación a nuestra Iglesia. Sin embargo, aparece claramente en las palabras de Jesús: “En verdad, en verdad te digo que quien no naciere de arriba no podrá entrar en el Reino de Dios.” Díjole Nicodemo: ‘¿Cómo puede el hombre nacer siendo viejo? ¿Acaso puede entrar de nuevo en el seno de su madre y volver a nacer? Respondió Jesús: ‘En verdad, en verdad te digo que quien no naciese del agua y del espíritu no puede entrar en el Reino de los Cielos.’” La interpretación popular del bautismo

¹²⁶ Wagner, *Parsifal*, 60.

¹²⁷ *Idem.*

es la de que “lava el pecado original”, lo cual subraya la idea de la purificación y no la del renacimiento. Ésta es una interpretación secundaria.¹²⁸

Dentro del templo, ahora que se oficia por última vez la misa en presencia del cuerpo inerte de Titurel, Amfortas con sus últimas energías trata de llevarla a cabo, pero Parsifal entra acompañado de Gurnemanz y de Kundry, y ahora otorga el alivio al dolor de Amfortas mediante el toque de la Lanza:

Parsifal. - ¡Vuelve a la salud, y sé perdonado! Ejerzo yo desde hoy tus funciones. Tus males sean benditos, pues ellos dieron a este tímido inconsciente la soberana virtud de compasión y la fuerza del puro saber...¹²⁹

Al haber cumplido su misión de devolverle la salud a Amfortas, cumplir la promesa de redimir a Kundry y de ahora volverse rey de los caballeros, la única ceremonia que queda por realizar es la renovación de la vida y de la fe a partir del sacramento de la eucaristía.

Al llevar a cabo este acto ocurren dos milagros, el primero es que Titurel volvió a la vida para presenciar tal acontecimiento, los dones de Parsifal son capaces de hacer posible cruzar de un mundo a otro; y, por último, Kundry al ser redimida le es concedido el descanso eterno y cae exánime.

Este recorrido por la aventura de Parsifal no sólo me permitió apreciar de forma esquemática la concordancia que tiene su proceso con la propuesta teórica del *monomito*, sino que también me permitió desentrañar algunos de los mensajes que contiene la aventura del Parsifal, más allá de lo que la obra a simple vista permite ver.

La obra de Wagner es un continuo remitologizar. Mas allá de todas las interpretaciones que puedan hacerse de esta obra de Wagner y del peso simbólico de cada uno de sus seis personajes centrales: Parsifal, Klingsor, Amfortas, Titurel, Kundry o Gurnemanz; he querido mostrar a Parsifal como un héroe mítico, que a

¹²⁸ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 143.

¹²⁹ Wagner, *Parsifal*, 65.

través de la compasión y la empatía por el dolor del otro se descubre a sí mismo y fue capaz de renovar el mundo y aliviar su dolor.

Como he mencionado a lo largo de este trabajo, los mitos no son solamente narraciones extraordinarias o historias repletas de imaginación. Los mitos son parte fundamental de nuestra comprensión del mundo y de nosotros mismos. Nos invitan a vislumbrar un horizonte de posibilidades de cambio más allá de lo que nuestro individualismo y falta de empatía nos permiten. Nos hace capaces de percibir la sensibilidad del mundo, nos quita la apatía ante el dolor y sufrimiento ajeno a partir de la compasión y comprensión que los mitos nos enseñan a través de sus héroes. Cito a Campbell:

*La meta del mito es despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal. Y esto se efectúa a través de una valoración de la verdadera relación entre los fenómenos pasajeros del tiempo con la vida imperecedera que vive y muere en todos.*¹³⁰

¹³⁰ Campbell, *El héroe de las mil caras*, 136.



Rogelio de Egusquiza y Barrena, *Santo Grial*, 1893, aguafuerte, aguatinta, punta seca sobre papel japonés, 300 x 242mm, Museo de Arte Moderno (donación Rogelio de Egusquiza, 1902), consultado 1 de diciembre del 2021, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/titurel/b0cb563a-2a89-479e-bc98-9aea039a2b30>

Conclusión: Wagner en la modernidad

La música, como símbolo, es la presencia audible de lo casi inaudible;
la anamnesis de una sonoridad casi olvidada.
La realidad del símbolo se basa en la creencia de que
la última realidad de un objeto reside en su ritmo ideal,
al que no tenemos acceso directo.¹³¹

Blanca Solares

Parsifal, es una obra muy compleja, tanto por su simbología como por la idea con la que Wagner concibió que fuera representada, los mitos en los que se basan las obras del compositor alemán tienden a arraigar mucha historia y enseñanzas provenientes de distintas culturas. La singularidad de *Parsifal* es que pretende ser una obra y un ritual a la vez, por ello es clasificada por su autor como un “ritual escénico sagrado”, de tal modo que el ritual no pretende satisfacer los placeres de las personas, trata de satisfacer las necesidades espirituales de todo aquel que tiene la intención de ser partícipe de esta experiencia.

El sentido iniciático de *Parsifal* no sólo lo puede vivir el personaje principal o los demás personajes que viven en ese mito, la intención de la obra es que los espectadores puedan llegar a participar de forma espiritual en este ritual de iniciación.

La obra en sí nos presenta un ritual dentro de la obra, este ritual es lo que se conoce en la tradición cristiana como la eucaristía, mediante la cual los profesantes de la religión católica renuevan su fe comiendo simbólicamente el cuerpo y la sangre de su salvador Jesucristo. Precisamente, dentro de la obra se trata de dar a entender que el ritual de renovación de la fe ocurre específicamente en el periodo que se conoce como Semana Santa, en la cual se conmemora la pasión de Cristo y se reviven los acontecimientos de los últimos días de su vida terrenal hasta la resurrección de su espíritu.

¹³¹ Blanca Solares Altamirano, “La concepción místico-musical del universo, según Marius Schneider” en *Imaginarios musicales: mito y música*, vol.1 ed. por Blanca Solares (México: UNAM; Itaca, 2015), 31.

La Semana Santa cumple la función cíclica de ritual ya que anualmente es celebrada por los feligreses cristianos en sus respectivas iglesias alrededor del mundo, y con esta misma intensidad. Wagner pudo haber pensado en la posibilidad de presentar su obra como un “festival escénico sagrado”, que propiciara en el espectador una transformación de su espíritu, la obra apunta a este propósito.

Enrique Gavilán en su libro *Entre la historia y el mito: el tiempo en Wagner* nos menciona que la idea última de ser partícipe de la obra es que, el público en conjunto esté expuesto a una experiencia colectiva única, que se abandone la idea de consumo o de entretenimiento, y que la música pueda dotar a las personas de un espíritu renovado.¹³²

La posibilidad de que se pueda lograr esa experiencia, en mi opinión, está ligada a qué tanto nos permitimos sumergir en los sentimientos que la obra y el arte en general nos invita a experimentar. Es importante mencionar que determinantes como el contexto social, cultural, económico, académico, juegan un papel fundamental al momento de tratar de profundizar en los contenidos de las obras del arte. No hay que olvidar que los contenidos mitológicos por su lenguaje simbólico no son fáciles de comprender, sobre todo por la falta de cercanía que se tiene respecto a los mitos en nuestra época y que sucedía de forma similar en la de Wagner.

Como toda obra proveniente de un contexto cultural específico, nos encontramos con dificultades para acceder a su núcleo central, a la parte fundamental de la obra, al mensaje que se vuelve transhistórico y rompe las barreras culturales. Ejemplos como el idioma, el rechazo o la no familiaridad con los símbolos que se manejan, puede dificultar el acercamiento a profundidad de la obra de arte. Gracias a que recurrí a una hermenéutica simbólica mediante conceptos clave como mito, símbolo y arquetipos, es que pude exponer, por lo menos de forma introductoria, los contenidos que la obra *Parsifal* trata de compartir con nosotros.

Hoy en día los avances tecnológicos como las transmisiones en streaming de conciertos, óperas u obras de teatro, nos dan la posibilidad de acercarnos y de

¹³² Enrique Gavilán, *Entre la historia y el mito: el tiempo en Wagner* (Madrid: Akal Ediciones, 2013), 183-197.

fraternizarnos con las obras de arte que muchas veces por nuestra localización geográfica o nuestro nivel socio-económico, no nos es posible presenciar en vivo, esto hay que agradecerlo por la forma en la que nos permite tener contacto con el arte, pero del mismo modo habría que preguntar que tanto este tipo de transmisiones nos permiten vivir la experiencia que el compositor o la compositora de la obra nos querían ofrecer.

La aventura de Parsifal, como traté de exponer, nos presenta un rito de iniciación que nos da la oportunidad de redescubrirnos a nosotros mismos en este mundo que nos abrumba y nos genera incertidumbre sobre nuestra propia vida. Parsifal es un ser que se presenta como un personaje que desconoce hasta su propio nombre, no entiende de la vida, del sufrimiento ajeno, no sabe que es amar y ser amado y todo esto hace que vaya por el mundo sin un propósito. El desconocernos a nosotros mismos nos puede encerrar en una forma de vida que no nos lleva a ningún lado y no nos prepara para afrontar los procesos de la vida sociedad.

El poder llegar a comprender el sufrimiento ajeno convierte a Parsifal en el héroe mitológico que se ha conquistado y descubierto a sí mismo y ha comprendido su propósito de vida, la misión que empezó como un intento por salvar a Amfortas de su sufrimiento se reveló también como la oportunidad transformar su ser, su actitud frente a la vida.

Ejemplos de las consecuencias por la falta de conocimiento sobre uno mismo y de no procurar analizar las acciones que realizamos como individuos se presentan en esta obra: Amfortas al ser el heredero del trono cree tener el poder y astucia para acabar con sus enemigos, pero su ambición nubla su juicio y pierde cualidades como la paciencia y el autocontrol, lo que provocan su derrota y pierde su derecho a ser el heredero del trono. En el caso de Klingsor, él quiere ser parte de los caballeros, la condición es renunciar a las tentaciones mundanas, él opta por automutilarse el pene para lograr su cometido, pero eso sólo demuestra que no entiende el propósito de la renuncia voluntaria a los deseos y ambiciones individuales, ese hecho provoca que se le niegue la entrada al reino de los caballeros.

Kundry pretendió que Parsifal la liberase de su martirio a partir de la relación sexual, pero Parsifal opta por darle la salvación a partir del amor que no proviene del deseo sexual.¹³³ El amor que la salvaría fue el que se siente frente al entendimiento del sufrimiento ajeno, la empatía. El trabajo que se debe hacer de forma individual y colectiva es ver a estos personajes y transponer sus actitudes con las que nosotros tenemos en sociedad, encontrar esos puntos clave en los que nuestro camino de héroe o heroína no se vea frustrado por nuestra falta de paciencia, nuestra ambición por las riquezas materiales o nuestra falta de amor hacia nosotros mismo y hacia los demás.

Ya siendo este el final de mi escrito, hay que hablar sobre las posibilidades de análisis de los temas aquí desarrollados y sobre las implicaciones de *Parsifal* en la sociedad contemporánea.

Cada obra de arte es un mundo de posibilidades tanto en sus contenidos simbólicos como en la forma que toman, ya sea algo visual o musical dependiendo en lo que él o la artista se especialice, y con el propósito, casi siempre, de transmitir algún mensaje y por ello hay que preguntar: ¿qué trata de transmitirnos la obra *Parsifal* de Richard Wagner?

Como mencioné en más de una ocasión en este trabajo, la propuesta inicial de Wagner era presentar *Parsifal* en una temporada en específico del año y en el gran teatro de Bayreuth. ¿Por qué propuso esto? La intención que puedo deducir sobre el propósito de este deseo de Wagner va encaminado a entender su obra no como algo que tiende a ser producto y puede reproducirse cuantas veces quiera, sino que *Parsifal* nos permite reencontrarnos con un nuevo modo de vivir los rituales cíclicos que estaban presentes en las prácticas religiosas de las culturas antiguas.

¹³³Si bien traté de explicar a partir del planteamiento de Campbell de dónde vienen las representaciones como Kundry buscando la salvación mediante el cumplimiento del deseo sexual o de su muerte como salvación de su espíritu, para nuestra sociedad contemporánea esto representa una oportunidad para abrir la discusión en torno a la imagen que se maneja de la mujer o de lo femenino en las producciones artísticas tanto del presente como del pasado. Es importante reflexionar sobre las imágenes arquetípicas de lo femenino y problematizar en torno a cómo ciertos patrones que se repiten dentro de la industria cultural han ido generando una percepción de la mujer que ha generado repercusiones sus vidas en sociedad y de forma personal.

El trabajo de remitológización es una tarea que hoy día se lleva a cabo por las grandes industrias para generar interés en los productos culturales que se ofrecen a la sociedad contemporánea. El cine, la televisión, entre otras industrias, tienden a reutilizar las figuras arquetípicas presentes en los mitos porque estas tienden a atraer bastante público por la forma en la que nuestro inconsciente las busca para llenar esa falta de sentido presente en la vida moderna.

Arnold Hauser (1892-1978) un historiador del arte, en su trabajo titulado “Sociología del arte” en su volumen 4 que habla en torno al público que consumen arte, explica que se tiende a creer que el público es un ente pasivo, que solamente está ahí esperando a recibir lo que la industria del entretenimiento o los artistas están dispuestos a ofrecerle, sin embargo el historiador húngaro plantea que hay que pensar al público como un ente activo, no se puede asumir, en primera instancia, que el libre albedrío que se supone tiene el ser humano no está presente al momento de decidir en torno al arte que queremos “consumir”.¹³⁴

Esto podría pensarse como contraposición a la propuesta que plantea Walter Benjamín en su *ensayo La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*¹³⁵ dónde hablando específicamente de la industria del cine, nos comparte que la industria predispone a la sociedad a consumir cierto tipo de contenidos que proceden de la industria del entretenimiento. Pero considero que no tienen que ser obligatoriamente contrarias una propuesta de otra.

Las grandes industrias del entretenimiento siempre trataran de encontrar el modo para poder generar una afinidad con el público, y que este consuma sus producciones, musicales, televisivas, cinematográficas etc.

Como se menciona en la entrevista realizada por Blanca Solares a Philippe Walter la cuál cite con anterioridad, las sagas cinematográficas como Star Wars, Harry Potter, o las producciones televisivas como la aclamada serie Game of Thrones crean personajes que se basan en héroes mitológicos que, por tratarse de

¹³⁴ Arnold Hauser, *Sociología del arte*, vol. IV (Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1977), 49-551.

¹³⁵ Véase la nota 6.

imágenes arquetípicas que están presentes en el inconsciente colectivo, suelen lograr una gran afinidad con el público que las consume.

Un ejemplo de un producto cultural que está relacionado con la obra *Parsifal* es el libro y adaptación cinematográfica “Ready Player One” de Ernest Cline. El personaje principal es un adolescente que bajo el seudónimo de “Parzival” vive la mayor parte de su vida en un mundo digital conocido como “Oasis”. Este personaje emprende una búsqueda por un premio especial (similar aparentemente a la búsqueda del Grial) y quien logre obtener el premio será el dueño en su totalidad de este mundo digital. En primera instancia su motivación va dirigida a conseguir una recompensa tangible. Sin embargo, la búsqueda lo lleva a un autodescubrimiento que a la vez le permitirá dar significado a su vida y lograr vislumbrar que el propósito de su misión va más allá que el que él había imaginado.

El modo en que estas historias se inserta en la sociedad contemporánea da muestra de cómo los héroes mitológicos están vivos en las producciones culturales; el gran problema es que las grandes industrias no tienen como función primordial el compartir las enseñanzas de las narraciones mitológicas ya que, en su gran mayoría lo que impulsa la reutilización de los personajes mitológicos es la oportunidad de generar ganancias monetarias.

Al hacer el análisis de *Parsifal* a partir de la propuesta teórica del *monomito* de Joseph Campbell, pude dar testimonio de que Parsifal es un héroe mitológico. Parsifal nos invita con su actuar a reflexionar sobre nuestra actitud frente al sufrimiento ajeno y sobre nuestro trabajo de autodescubrimiento.

Pensemos en nuestro contexto; por un lado, vivimos (y seguimos viviendo) lo que es una pandemia, que nos ha confinado a muchos de nosotros a un encierro, no exclusivamente físico sino también emocional y sentimental, en el cuál muchos de nuestras afecciones, traumas, problemas psicológicos tuvieron un espacio en el cuál desenvolverse y hacerse más presentes que nunca. Las consecuencias de esta situación que nos ha llevado hacia nuestro interior, hacia nosotros mismos, sin alguna preparación o apoyo especializado en cuidar nuestra psique, nos propició

un desajuste en varios aspectos de la vida, desde lo laboral y académico hasta en lo social y lo afectivo.

Por otro lado, mucha gente perdió sus trabajos y sus ingresos se vieron afectados, de tal modo que su situación de vida, tanto social como económica, se vio afectada a tal punto que hoy en día viven en la incertidumbre y la constante preocupación de cómo podrán salir adelante en esta “nueva realidad”.

La empatía, un sentimiento y un valor que Parsifal nos transmite, no proviene de un sentimiento de lástima, proviene de hacer un esfuerzo por entender la complejidad de las situaciones de las otras personas. Estas condiciones de vida pueden ser peores o iguales a las nuestras, lo importante es que esta empatía nos permita generar fraternidad y comprensión del sufrimiento del otro. La sociedad carece de este tipo de valores. Es por ello por lo que, al trabajar esta obra, intenté resaltar las acciones de Parsifal que pueden orientar a la sociedad a cambiar su forma de actuar, guiada por la comprensión y la solidaridad entre nosotros.

Los valores como la solidaridad o la empatía no sólo deben de aplicarse hacia los seres humanos, sino también hacia la naturaleza, no hay que olvidar que la Tierra, así como nosotros, es un ente vivo. La forma en la que Gurnemanz regaña y le explica a Parsifal el por qué no debió matar al cisne, se puede transportar al fenómeno del cambio climático y la destrucción de los ecosistemas. A los seres humanos se nos escapa el pensar y reflexionar cómo nuestras acciones en torno a los modos de consumo y de producción afectan el medio ambiente (sobre todo cuando vivimos en un medio urbanizado).

Los cambios tecnológicos tan acelerados traen consigo fenómenos como la obsolescencia programada que genera toneladas de desperdicios que pueden llegar a afectar incluso a zonas que están a miles de kilómetros de donde nosotros nos encontramos.

El desplazamiento de comunidades indígenas de sus lugares de origen, realizado por las grandes industrias encargadas de los proyectos de construcción sobre esos territorios, a las cuales no les interesa los modos de vida de las comunidades que

habitaban ahí. Las y los activistas defensores de la flora y la fauna que han sido asesinados(as) por conveniencia de algunos particulares que veían en sus protestas un obstáculo en su camino para lograr edificar sus proyectos.

Todo esto es una muestra de la falta de empatía y de compasión por los modos de vida distintos a los de las sociedades contemporáneas occidentalizadas y que también se ve expresado en la falta de cuidado por el medio ambiente y las consecuencias que existen por la sobreexplotación de recursos y destrucción de los ecosistemas.

La sociología necesita trabajar en conjunto con otras disciplinas, ya que si bien el oficio del sociólogo(a) no es buscar transformar a la sociedad, sino tratar de comprender a la sociedad, los modos en los que se organiza y generar mayor entendimiento sobre los fenómenos sociales, el espíritu humanista presente en esta disciplina busca también dar pautas para un cambio en pro de los ideales de bienestar tanto para la sociedad como para el medio ambiente. Disciplinas como la antropología simbólica, la filosofía, el arte, la hermenéutica simbólica, entre otras más, abren el panorama de la sociología para poder alcanzar una mayor comprensión de la vida en sociedad y mostrar como la religión, el mito y la imaginación simbólica son también parte importante del modo en que los seres humanos vivimos en sociedad.

Referencias

- Alonso Gómez, María L. *Las mujeres de Wagner: Una aproximación simbólica a Isolda, Brünnhilde y Kundry*. 2011.
- Adorno, Theodor W., y Max Horkheimer. *La industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas en Dialéctica del iluminismo*. Argentina: Sudamericana, 1987.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios: mitología occidental*. Vol. III. España: Atalanta, 2018.
- Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*. Vol. IV. Barcelona: Atalanta, 2018.
- Chamberlain, Houston Stewart. *Richard Wagner, su vida y sus obras*. España: Editorial Sieghels, 2010.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. 1ª ed., 10ª impr. Traducción por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*, 2a ed. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.
- Durkheim, Émile. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón, S.A., s.f.
- García Gual, Carlos. *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Gavilán, Enrique. *Entre la historia y el mito: el tiempo en Wagner*. Madrid: Akal Ediciones, 2013.
- Gras Balaguer, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner: su vida, su obra, su siglo*. Madrid: Alianza, 2001.

- Hadow, W. H. *Ricardo Wagner, Breviario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte*. Vol. IV. Barcelona: Ediciones Guadarrama, 1977.
- Hübner, Kurt. *La verdad del mito*. México: Siglo XXI, 1996.
- Liberman, A. *Wagner. El visitante del crepúsculo*. España: Gedisa, 1990.
- Martínez Cristerna, Gerardo. *Los oídos de Nietzsche para la vida: Metafísica, ontología, música, y corporalidad política*. México: Euphyía, 2008.
- Matamoro, Blas. *Cartas sobre Luis II de Baviera y Bayreuth: seguido de La casa de los festivales escénicos de Bayreuth*. Madrid: Fórcola, 2013.
- Pérez Maseda, Eduardo. *El Wagner de las ideologías: Nietzsche-Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004
- Rose, Paul Lawrence. *Wagner: Reace and Revolution*. EE. UU: Yale, 1992.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. México: Editorial Tusquets, 2009.
- Solares Altamirano, Blanca, ed. *Homo Religiosus: sociología y antropología de las religiones*. México: UNAM; Itaca, 2018.
- Solares Altamirano, Blanca, *Merlín, Arturo y las Hadas: Philippe Walter y la hermenéutica del imaginario medieval*. Cuernavaca, Morelos: UNAM-CRIM, 2017.
- Spencer, Stewart. *El mundo de Wagner, 2ª ed.* Argentina: Adriana Hidalgo. 2001.
- Tafoya Ledesma, Edgar “La simbólica del buen salvaje en el imaginario romántico de Rousseau: Una tensión entre lo natural y lo artificial”. *Acta sociológica*, n°57 (enero-abril 2012): 81 -101.
- Taylor, Ronald. *Richard Wagner. Su vida, arte y pensamiento*. Edición por Javier Varga. Argentina, 1987.
- Wagner, Richard. *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros, 2013.
- Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro*, traducido por Joan B. Llinares y Francisco López, Valencia: Hrsg. und Übers, 2000.

- Wagner, Richard, *Mi vida*. Edición completa y comentada por Martin Gregor-Dellin, traducción de Ángel Fernando Mayo. Madrid: Turner Música, 1963.
- Wagner, Richard. *Ópera y drama*. Traducción de Ángel Fernando Mayo. Madrid: Akal, 2013.
- Wagner, Richard. *Parsifal: Festival escénico Sacro*. Traducción en prosa castellana Joaquín Fesser directa de la versión alemana del doctor Julius Urghold. España: Libros del Innombrable, 1999.
- Wood, Clement *Dreams: Their Meaning and Practical Application*. Nueva York: Greenberg, 1931.

Bibliografía complementaria

- Echeverría, Bolívar. “Un concepto de modernidad”. Seminario “La modernidad: versiones y dimensiones”. UNAM. 7 de febrero del 2005.
- Febles, I. P., y S. M. Subirana. *Wagner, Estética: ensayos sobre la obra musical y estética de Richard Wagner: libro homenaje a Rafael Nebot*, España: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2010.
- Gavilán, Enrique. *Escúchame con atención: Liturgia del relato en Wagner*. Vol. 24. España: Universidad de Valencia, 2007.
- Gray, H, *Grandes compositores; Wagner*, España, Robinbook, 2002.
- Griffiths, Paul. *Breve historia de la música Occidental*. Madrid: Akal Ediciones, 2009.
- Jamme, C, C Becker y Manfred Engel. *El movimiento romántico*. Vol. 35. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Magee, B. *Wagner y la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1986.
- Ruiz Muñoz, Mauricio. *Los caminos de la hermenéutica en México*. México: Itaca, 2017.

- Solares Altamirano, Blanca. prefacio a *Los lenguajes del símbolo: Investigaciones de hermenéutica simbólica*, editado por Blanca Solares Altamirano, 7-18. España: Anthropos; UNAM-CRIM, 2001.
- Solares Altamirano, Blanca, coord. *Mito y Romanticismo*. México: UNAM-CRIM, 2012.

Videos

- Wagner, Richard. "Parsifal". Siegfried Jerusalem, Kurt Moll, Bernd Weikl. The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, James Levine. Production by Otto Schenk. (2002)
- Wagner, Richard. "Parsifal". Vogt, Pankratova, Zeppenfeld, McKinny, Grochowski, Lehner. Bayreuther Festspiele, Hartmut Haenchen. Staged by Uwe Eric Laufenberg. (2016)